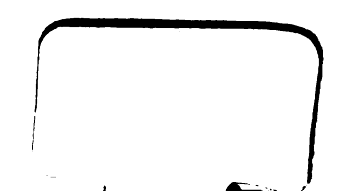
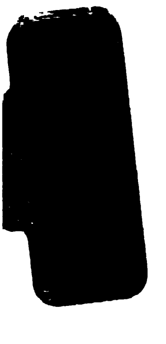
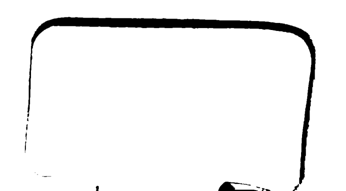



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817






THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817



Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Unter Mitwirkung von

S. Bagge in Basel, H. Bellermann in Berlin, H. Deiters in Düren, Fr. Dub in Prag, R. Eitner in Berlin, Im. Faisst in Stuttgart, B. v. Gugler in Stuttgart, G. Kayser in Heidelberg, E. Krüger in Göttingen, G. Nottebohm in Wien, W. Oppel in Frankfurt a. M., W. Rischbieter in Dresden, A. Ritter in Magdeburg, H. M. Schletterer in Augsburg, A. Schubring in Dessau, R. Succo in Berlin u. A.

herausgegeben von

Friedrich Chrysander.

IV. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

1869.



Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.

MCMLXIX

Inhaltsverzeichniss.

Grössere Aufsätze.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

Berichtigungen.

S. 209, Sp. 2, Z. 5 v. u. lies *ἀποτομή* statt *ἀπότομη*
S. 210, Sp. 2, Z. 11 v. u. lies *semitonio* statt *semitonis*.
S. 406, Sp. 1, Z. 11 v. o. lies *confundar* statt *confundor*.
S. 412, Sp. 1, Z. 22 v. o. lies »gegen 2000 Gesänge« statt »gegen 200 Gesänge«.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. Januar 1869. **Nr. 1.** IV. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer beginnt der vierte Jahrgang dieser Zeitung, und bitte ich die geehrten Abonnenten, welche ihre Bestellungen auf diesen Jahrgang nicht schon eingesandt haben, dies schleunigst zu bewerkstelligen, damit keine Störung in der Versenduug eintritt.

Hiermit verbinde ich die Anzeige, dass ich mich entschlossen habe, mehrfach geäusserten Wünschen entsprechend, den Preis der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 5⅓ Thlr. auf vier Thaler für den Jahrgang oder einen Thaler für das Quartal zu ermässigen, und bitte ich die Freunde dieses, nur wahren künstlerischen Interessen gewidmeten Blattes, die dadurch wesentlich erleichterte grösstmögliche Verbreitung desselben sich angelegen sein zu lassen.

J. Rieter-Biedermann.

In einer der nächsten Nummern wird ein längerer Aufsatz beginnen unter dem Titel „Erinnerungen an Mendelssohn" (mit vielen wichtigen Briefen), und es werden weiter folgen: Erinnerungen an Rossini, Briefwechsel zwischen Telemann und Ph. E. Bach, über den Zustand des deutschen Theaters, die Hamburger Opernstreitigkeiten, verschiedene Arbeiten über Beethoven u. A. m.

Die Redaktion.

Denkmäler der Tonkunst.

Eine Ankündigung.

Die Unterzeichneten sind zusammengetreten, um unter dem Titel »Denkmäler der Tonkunst« solche Werke der Vergangenheit zu veröffentlichen, welche einen bleibenden Kunstwerth besitzen, oder im Entwickelungsgange der Tonkunst von epochemachender Bedeutung waren und ihrer Seltenheit wegen nur Wenigen bekannt sein können. Dieselben werden (mit Ausschluss der Werke von Händel und Bach) hauptsächlich der Periode von Palestrina bis Gluck und Haydn angehören.

Nur vollständige Werke werden veröffentlicht, keine Bruchstücke oder Blumenlesen. Von den Hauptmeistern erscheinen sämmtliche Werke; von den übrigen diejenigen, in denen der Schwerpunkt ihrer Bedeutung gelegen ist.

Um die grösstmögliche Mannigfaltigkeit darzubieten, werden Werke von verschiedenen Meistern und aus verschiedenen Gebieten der Kunst (Kirchliches und Dramatisches, Kammer-, Orchester-, Orgel- und Klaviermusik) zugleich veröffentlicht und zwar so, dass die Werke des einzelnen Meisters in passender Ordnung nach und nach komplet erscheinen.

Die Ausgabe wird nach den besten erreichbaren Quellen veranstaltet und an Treue und Zuverlässigkeit den strengsten Ansprüchen genügen.

IV.

Jeder Komponist und jedes Gebiet wird, soweit es möglich ist, Demjenigen zur Herausgabe überlassen werden, der durch Studium und Praxis darin gleichsam seine Specialität besitzt.

Ein besonderes Augenmerk wird darauf gerichtet sein, die Ausgabe für den praktischen Gebrauch geeignet zu machen. Aus diesem Grunde werden die Vokalwerke Palestrina's und seiner Zeitgenossen in den uns geläufigen Schlüsseln gedruckt werden; der Musik für ein- oder mehrstimmigen Sologesang mit Grundbass wird eine ausgesetzte Klavierbegleitung beigegeben, wie auch den Instrumentalwerken ähnlichen Charakters (Corelli, Tartini etc.). Von letzteren werden überdies auch noch die einzelnen, mit Vortragsbezeichnungen versehenen Stimmen zu haben sein.

In der äusseren Herstellung wird, bei entsprechender Eleganz, der typographische Charakter der früheren Zeiten berücksichtigt, soweit dies ausführbar und mit dem guten Geschmacke zu vereinigen ist. Dabei wird der Preis so überaus niedrig gestellt werden, dass derselbe der allgemeinsten Verbreitung kein Hinderniss bereiten kann.

Wir glauben mit dieser Sammlung einen oft und in der verschiedensten Weise kundgegebenen Wunsch erfüllen und (in den gezogenen Grenzen) gleichsam Allen Alles bieten zu können. Dieses Unternehmen beginnen wir daher in der Hoffnung, dass eine allgemeine Theilnahme uns in den Stand setzen werde, unsern eigentlichen Zweck

zu erreichen, welcher kein anderer ist als der, die Geschichte der Tonkunst in ihren eigenen Monumenten aufzurichten.

Am 1. Januar 1869.

H. Bellermann. J. Brahms. A. v. Bruyck. Fr. Chrysander. A. v. Dommer. F. Espagne. Im. Faisst. J. Joachim. O. Kade. H. Kestner. J. J. Maier. G. Nottebohm. E. Schelle. J. Stockhausen. Franz Wüllner.

Die Publikation beginnt mit folgenden vier, zu gleicher Zeit erscheinenden Werken:

1. Palestrina, 36 vierstimmige Motetten (lib. I, Roma 1563), herausgegeben von H. Bellermann.
2. Carissimi, Oratorien erster Band, herausgegeben von Fr. Chrysander.
3. Corelli, 24 Sonaten für 2 Violinen und Violoncell mit Bass für Klavier- oder Orgelbegleitung (Op. 1 und 2, Roma 1683 und 1685), herausgeg. von J. Joachim.
4. Couperin, Suiten für das Klavier (Livre I, Paris 1713), herausgegeben von J. Brahms.

Diese vier Bände werden spätestens am 1. Mai d. J. versandt. Das Nähere hierüber wird in kurzer Zeit bekannt gemacht werden.

Anton Rubinstein.

Eine Apologie.

Es sind schon einige Wochen verflossen, seitdem Rubinstein's Vorträge an uns Hamburgern vorübergerauscht sind und durch die individuelle Besonderheit alte und neue Freunde gefesselt haben. Wenn ich mir erlauben will, noch jetzt darauf zurückzukommen, so geschieht es vorzugsweise in Veranlassung der Besprechung, welche seinen Leistungen in Nr. 50 d. Bl. zu Theil geworden ist. Es kann mir nicht beikommen wollen, den gediegenen kritischen Ausstellungen der gewichtigen Feder gegenüber zu treten; ich möchte nur den Versuch wagen, sie in gewisser Weise zu ergänzen, und wenn der Herr Referent fast ausschliesslich das Unzureichende in Rubinstein's Muse so scharf beleuchtet, halte ich es für ein gutes Werk, seinen dadurch vielleicht ganz muthlos gewordenen Verehrern einige Lichtblicke auf seine Vorzüge zu gönnen.

Was Rubinstein's Schöpfungen und seinem Spiele so viele Freunde, wir dürfen sagen in der guten musikalischen Gesellschaft, gewinnt, ist eine Eigenschaft, die er mit wenigen lebenden Künstlern von Rang theilt, die in unserer Zeit aber nicht hoch genug zu schätzen ist. Unsere musikalische Periode ist, wie wir längst belehrt sind, eine Periode des Epigonenthums, in die gewiegte Aesthetiker Schumann und Mendelssohn hineinrechnen; strenge Richter gehen noch weiter. Wir sind nicht mehr Zeugen der Entstehung grosser und ewig giltiger Kunstwerke. In dieser Ueberzeugung hat sich, vielleicht auch gegenüber einem Kreise von Künstlern und kritischen Genossen, welche um jeden Preis lebende Schöpfer und Theilhaber einer Kunstepoche sein wollen, eine Phalanx des reinen Künstlerthums gebildet, welche, entschlossen, nicht Renaissance zu schreiben, doch darin übereinkommt, die Gesetze ihrer Aesthetik aus der abgeschlossenen Klassicität zu abstrahiren. Dagegen ist auf dem Felde der Wissenschaft Nichts zu erinnern. Im Gegentheil ist die Abstraktion aus den Meistern, die einzige, die Lessing befürwortet, einer Abstraktion für die Meister vorzuziehen. Für die lebendige Musik aber wirkt diese Schule nur ungünstig, und die Musiker sollten sich nicht darin einwohnen. [1])

Gewiss giebt es eine Grenzlinie, mit der jenes Maass abschliesst, das ein Schiboleth der Klassicität ist, aber diese Linie, welche der Leidenschaft im Interesse der Schönheit Halt gebietet, ist eine geometrische Linie ohne Ausdehnung. Niemand hat sie je gesehen. Der Kritiker darf sie empfinden; der Musiker darf sie nur ahnen, kaum von ihrer Existenz wissen. Denn der Künstler, der sie etwa geistig im Auge behielte, würde stets so weit hinter ihr zurückbleiben, dass seine Phantasie nur gelähmt arbeitete; wer sie nie überschritten, wird sie nie erreichen; die höchsten Preise aber liegen an der Grenze.

Durch das strenge Maasshalten nun verbreitet sich seit längerer Zeit eine gewisse Kühle über das gesammte Kunstgebiet, und diese Kühle wird noch durch ein anderes Moment unterstützt, das die Kunstleistungen seitdem principiell begleitet.

Von den beiden Faktoren, mit denen die Phantasie arbeitet, der Empfindung und der Reflexion, ihren beiden Händen, von denen wir immer noch nicht wissen, welches die rechte ist, welches die linke, ist seit den Tagen Schumann's, in dem sie ernst um die Herrschaft kämpften, das Gefühlsmoment, das sinnliche, stark in den Hintergrund gedrängt worden. Die Kunst ist in dem genannten Kreise, ohne die besten Namen nennen zu wollen, keusch geworden, klassisch vornehm; es ist nicht mehr anständig für den reproduzirenden Künstler, hinreissen zu wollen; noch viel weniger, sich hinreissen zu lassen; in der Komposition wird man dasselbe finden. Wenn ein Meister wie Brahms, dem es doch nicht an Tiefe der Empfindung fehlt, einmal die Grenzlinie der Schönheit überschreitet oder streift, geschieht es immer zu Gunsten der Kombination, der erfindenden Phantasie, niemals im Rausch der Leidenschaft; wo er sein wärmstes Gefühl ausspricht, ist er stets maassvoll, wie ein Weiser Griechenlands. [2])

Nun, dieser Hoheit gegenüber sehnt sich der Musik-Enthusiast, der nun einmal gewohnt ist, die Intervallen mehr mit dem Herzen als dem Kopfe zu rechnen, nach Sonnenschein, nach Wärme, wenn auch ein Gewitter folgen sollte, nach jenem beschleunigten Pulsschlage, jener befruchtenden Energie, der Furor, die dem Schaffensdrange für die grossen Schöpfungen vorangehen, und die, wenn sie auch das klassische Werk nicht mehr begleiten dürfen, in ihren Wirkungen an der Wucht erkennbar sind.

Und von solch lebensvoller Thätigkeit, von solcher etwas ungebändigten Kraft, die, nicht von des Gedankens Blässe angekränkelt [4]), nur widerstrebend dem Gesetze sich beugt, giebt uns Rubinstein ein leibhaftiges Bild, mag er schreiben oder spielen.

Rubinstein's Phantasie wird von Gefühl, von Stimmung, von Leidenschaft zum Schaffen wahrhaft vorwärtsgedrängt; mit der überkommenen Energie ergreift sie das Material, ohne auch nur im Stande zu sein, sich von der Reflexion aufhalten zu lassen. Freilich ist da, wie der Referent richtig bemerkt, ein Missverhältniss zwischen der Energie und der rein geistigen Fähigkeit. [4]) Aber trotz dieser Unvollkommenheit bewahrt uns solche Genesis ein Bild der Fülle, der Lebensfrische, der Ursprünglichkeit, wie sie für Ursache und Wirkung in dieser Kunst unschätzbar, ja unentbehrlich sind.

Denn es giebt einen Prüfstein in der Musik, der noch lange nicht genug gewürdigt und erforscht ist, die Sympathie, das Mitklingen des Verwandten; das Urtheil dieses Prüfsteins ist freilich zum Beweisen nicht angethan; aber es wird in allen ungelösten Fragen das korrekteste sein.

Und was taugt wohl mehr, die Sympathie und das Mitklingen wach zu rufen, als eine Unmittelbarkeit im Schaffen und in der Wiedergabe, wie sie Rubinstein's Eigenthum ist, in der die Reflexion in zweiter Linie nicht immer ausreicht, aber auch nie erkältet. [4]) Wohl ruht das Ideal in dem Gleichgewichte beider Faktoren; aber wer will es uns verargen, nachdem uns die Kunst seit einer halben Generation nur in dem züchtigen Gewande der Priesterin erschienen ist, dass das Herz uns höher schlägt, wenn sie plötzlich vor uns steht, wie sie es wohl darf,

»mit Blumen geschmückt das Haar, den vollen Arm mit Spangen, und Lebensfreude leuchtend, aus Blicken und Gestalt«.

Und solches Bild der Kunst, das uns an ihre natürliche Abstammung aus dem Gefühlsleben mahnt, konnte Einem wohl vor die Sinne treten, wenn man nach langer Pause Rubinstein wieder am Flügel hörte. Die Technik, wie gross sie ist, ist ihm nur Mittel; desshalb verletzt es ihn gewiss so wenig wie den Hörer, wenn sie ihm vielleicht einmal versagt. Aber einen so natürlichen Gesang, wie in Mozart's Rondo und in Field's Notturno, eine so reiche Färbung und deutliche Charakteristik wie im Erlkönig erinnern wir uns nicht, von einem andern lebenden Pianisten gehört zu haben. Nicht der Studie verdankt er den ihm fast allein eigenen Ton, bei dem das Material verschwindet, weich und voll im Piano wie im Forte; er verdankt ihn seiner Begabung von Gottes Gnaden; was er zu sagen hat, braucht er nicht in Musik zu übersetzen; sie ist eben seine Muttersprache. Und wenn es nicht Zeit und Raum verböten, möchten wir wohl den Versuch wagen, eine Reihe seiner Kompositionen nachzuweisen, in denen ihn sein natürliches Gefühl, denn er legt wohl kaum eine andere Feile an, davor bewahrt hat, ins Triviale zu verfallen. [3])

Immer aber muss es uns vergönnt sein, uns an einem solchen Künstler zu erfreuen, einem weissen Raben in unserer Zeit, trotz seiner Mängel, die wir nicht leugnen können noch wollen. Er bleibt uns stets ein lebendiger Zeuge, eine Bürgschaft, dass die schöpferische Urkraft noch nicht erloschen, jene Urkraft, welche, um das Höchste zu leisten, um zu reifen, nicht getrieben werden muss, sondern gebändigt. *W.*

Nachschrift.

Obiges, mehr Herzensergiessung als Apologie, von einem feinsinnigen Kunstkenner herrührend, sei noch mit einigen Bemerkungen begleitet.

1. In der That ist dies Alles nicht als Entgegnung, sondern vielmehr als Ergänzung dessen anzusehen, was in Nr. 50 über Rubinstein und sonstwo in der Zeitung zu lesen war; zum Theil aber auch als Seitenbetrachtung, die weder Entgegnung noch Ergänzung ist. Wollte man daraus nun die Folgerung ziehen, dass die Ansicht von dem musikalischen Epigonenthum unserer Epoche auch von mir als eine Lieblingsneigung gehegt und in der Zeitung als ein Glaubensartikel gepredigt werde, so muss ich dies als einen vollständigen Irrthum bezeichnen. Unter Epigonen möchte ich wenigstens nicht leben. Wenn ich auch hie und da ein Nachlassen der früheren Kraft bemerke, habe ich mich doch gehütet, solche Wahrnehmungen in ein System zu bringen, und nie werde ich in jenes Gerede einstimmen, welches eigentlich nur ersonnen scheint, um uns an das Mittelmässige zu gewöhnen, da das Höchste doch nicht mehr erreicht werden könne.

2. Weil Sie Brahms zum Vergleich heranziehen, und solches in Nr. 50 ebenfalls geschah, muss ich ausdrücklich bemerken, dass jenes nur beispielshalber für den genannten einzelnen Fall galt, wo der »kühle« Brahms wärmer spielte, als der stürmende Rubinstein. Im Ganzen aber hat Brahms dort nicht als sein Gegensatz hingestellt werden sollen, denn das Spiel von Brahms ist nicht entwickelt genug, um den vollen Gegensatz zu Rubinstein darstellen zu können; sein eigentlicher Gegensatz ist Joachim. Dies ist ohne Erklärung deutlich, kann aber auch allseitig erklärt werden.

3. Wenn Sie diejenigen Kompositionen von Rubinstein zusammenstellen wollten, welche nicht trivial sind, so lege ich diejenigen, welche nur trivial sind, auf die andere Schaale, und dadurch würde das Zünglein der Waage wieder in seine richtige Stellung kommen.

4. Nun zu dem Hauptpunkte. Der Ausspruch, dass in Rubinstein ein Missverhältniss bestehe zwischen der Energie und den rein geistigen Fähigkeiten, findet Ihre Beistimmung. Ich sehe, dass Sie dies aber so auffassen, als habe damit nur gesagt sein sollen, die »Reflexion« sei bei ihm unzulänglich und bleibe hinter der musikalischen Thatkraft zurück. Wäre dies der Fall, so müsste ich Ihre darauf gerichtete Rechtfertigung nicht nur gelten lassen, sondern es sogar als ungerecht bezeichnen, einem Künstler einen Mangel vorzurücken, der ihm nicht schädlich, sondern nur die Kehrseite einer Tugend wäre. Einer derartigen Ungerechtigkeit werde ich mich nicht schuldig machen, sondern, wenn ich »Missverhältnisse« berühre, nur solche meinen können, die in der Wirklichkeit schädlich zu Tage treten. Und leider sollten obige Worte hauptsächlich andeuten, dass gerade der energische Rubinstein von des Gedankens Blässe tief angekränkelt ist. Aber Sie müssen dabei diejenigen seiner Kompositionen berücksichtigen, bei welchen die Arbeit des Geistes am ersichtlichsten ist, nämlich seine grössten Versuche dieser Art. Nach einem Seitenblicke auf die Ocean-Symphonie, welche das Bild vom fliegenden Fische rechtfertigen wird, genüge es nur ein einziges Werk ins Auge zu fassen, das »Verlorne Paradies«. Kann Jemand wohl durch »Unmittelbarkeit im Schaffen« dahin gelangen, für ein oratorisches Werk diejenigen Kunstmittel, welche hier wie natürliche Gliedmaassen passen, preis zu geben und nüchterne Signal-Motive in Nachahmung Wagner's an deren Stelle zu setzen? ist das nicht lediglich das Produkt einer verirrten Reflexion? Die Reflexion ist hier also über den Musiker vollständig Herr geworden. Weil nun der erfinderische Geist in Rubinstein nicht ursprünglich stark ist, so wird er selbst in solchen Dingen kein Original, sondern nur ein Nachahmer sein können; und weil ihn bei seinen Talenten begreiflicher Weise der Ehrgeiz treibt, Neues zu ersinnen, so kommt es, dass die Resultate seines Nachdenkens die Form von Projekten annehmen, von Kunstprojekten, denen gegenüber Abwehr gebieterische Pflicht ist. Dies Alles lag in den angeführten Worten angedeutet und ist aus ihnen konsequent zu erweisen. Wenn Sie daher aus dem Gebiete des sympathisch mitklingenden Gefühls überall heraustreten und mir soweit entgegen kommen, dass Sie jenen Worten überhaupt in irgend einer Weise beistimmen, so fürchte ich, dass Sie die Wirkung Ihrer Apologie, soweit es eben eine Apologie sein soll, von vorne herein unmöglich gemacht haben. *Chr.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

(Fortsetzung der Recensionen aus Nr. 43 des vorigen Jahrgangs.)

VI.
Geistliche Musik.

Rob. Eitner. Unsere moderne Anschauungsweise der christlichen Religion hat auf die christliche Kunst sehr nachtheilig eingewirkt. Die Kunst bedarf eines unbedingten Hingebens und innigen Versenkens in den Gegenstand, wenn sie denselben mit ganzer Kraft erfassen will, und da in unseren religiösen Ansichten so manche Vorstellung sehr schwankend geworden ist, so kann dies Versenken nicht mehr von ganzer Seele geschehen, sondern nur durch eine erkünstelte Reflexion hervorgebracht werden, und das ist der wunde Punkt, an welchem alle christlichen Künste kranken. — Die Künste geben das wahrhaftigste Glaubensbekenntniss ihrer Zeit. — Dies ist auch der Grund, wesshalb verhältnissmässig so wenig neue geistliche Musik im Drucke erscheint und das noch vorhandene Bedürfniss meist durch Sammelwerke älterer geistlicher Musik gedeckt wird. Uns liegen zwei solcher Sammelwerke vor, welche nicht den Zweck des Geschichtsstudiums im Auge haben, sondern sich allein darauf beschränken, die ältere Musik dem grossen musicirenden Publikum zugänglich zu machen.

Geistliche Hausmusik. Gesänge älterer Meister zusammengestellt und bearbeitet von **Carl Israël.** Frankfurt a. M. 18‧8, Heyder und Zimmer, in 8. VI und 30 Seiten mit 13 Nummern für eine Singstimme mit hinzugefügter Pianoforte-Begleitung von den Komponisten J. S. Bach, J. G. Ahle, J. Pachelbel,

L. J. Schlicht, G. C. Strattner, J. Angelus, Luise Reichardt, R. Keiser und zwei Incerti.

Leider hat sich der Herausgeber die Mühe des Aussuchens sehr erleichtert, indem er fast alle Nummern aus C. v. Winterfeld's evangelischem Kirchengesange entnommen hat und dadurch absolut nichts Neues giebt, ausser der recht geschickt hinzugefügten Klavierbegleitung, welche in den Originalen nur in einem bezifferten Basse besteht; doch lassen wir unsere persönlichen Wünsche, die Literatur durch neue Ausgrabungen bereichert zu sehen, gern zurücktreten, weil der Herausgeber wirklich etwas Brauchbares und dem Publikum Zugängliches geschaffen hat, und wünschen nur, dass dasselbe auch davon Gebrauch machen möchte.

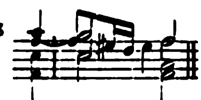
Ein weniger günstiges Zeugniss können wir der nachfolgenden Sammlung geben:

Kirchliche Männerchöre aus alter und neuer Zeit zur Pflege des edleren Kirchengesangs gesammelt und bearbeitet von **J. Chr. Weeber.** 2. Theil. Stuttgart 1868, Ebner. In 8. 76 Seiten mit 73 Nummern. (Pr. 24 Sgr.)

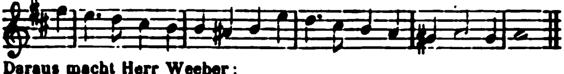
Nicht nur das Missliche des Arrangirens vom gemischten Chore zum Männerchore, welches nie ohne Kränkung des Originals geschehen kann, tritt uns unangenehm entgegen, sondern der Herausgeber erlaubt sich auch ganz ungerechtfertigte Akkordveränderung und komponirt sogar ganz neue Flicken hinein. Das XVI. und XVII. Jahrhundert ist so reich an Kompositionen für Männerchor, welche freilich leider noch sehr wenig bekannt sind und erst aus den Originalen herausgezogen werden müssten, dass es eben nur eine nicht genug zu rügende Bequemlichkeit ist, schon neu herausgegebene alte Werke auf eine solche Weise dem Publikum mundrecht zu machen. Wir verkennen nicht den guten Zweck, welchen Hr. Weeber anstrebt, doch würde er seiner Sammlung einen höheren Werth verleihen, wenn er neben dem Streben, den Männerchor durch gute Werke zu veredeln, auch den künstlerisch musikalischen Theil mehr berücksichtigen wollte. Um meine Aussagen wegen Verletzung des Originales zu erhärten, führe ich einige Beispiele an und wähle das fünfstimmige Festlied Joh. Eccard's »Freu dich du werthe Christenheit« (Nr. 14) zu vier Männerstimmen bearbeitet. Hier schreibt Herr Weeber Takt 4:



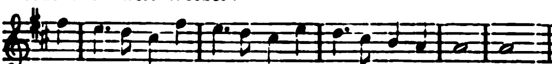
während es streng nach dem Originale gerichtet so heissen müsste:



Takt 12 gebraucht Herr Weeber statt des zweimaligen D dur-Akkordes das zweite Mal den G dur-Akkord; den stärksten Beweis, wie wenig Ehrfurcht Herr Weeber vor dem Originale hat, liefert folgende Stelle, Takt 14 bis zum Ende. Ich gebe nur die Melodie, welche im Originale so heisst:



Daraus macht Herr Weeber:



Wer so mit dem Originale verfährt, der kann nicht derb genug abgefertigt werden, und der Herr Pfarrer Fr. Krauss in Oethlingen, welcher die Vorrede zu dem Werke geschrieben hat und Hrn. Weeber den gehörigen Weihrauch opfert, muss wenig von der Sache verstehen. Die eigenen Kompositionen des Herrn Weeber dagegen, mit denen die Sammlung reichlich durchschossen ist, verdienen weit mehr Anerkennung, als seine Bearbeitungen, sie tragen durchweg einen einfachen und ernstkirchlichen Charakter und eignen sich ganz vortrefflich zum Gebrauche beim Gottesdienste. Ich schliesse dabei freilich jeden höheren Anspruch an ein Kunstwerk aus und habe nur den Zweck im Auge, welcher die ganze Sammlung hervorgerufen hat, nämlich Material zu leicht ausführbaren ernsten Männergesängen anzusammeln. —

Seit König Friedrich Wilhelm IV. der Liturgie eine höhere Bedeutung gegeben und ihr eine gewisse Vorliebe gewidmet hat, ist sie fast in allen Kirchen, so weit die musikalischen Kräfte reichen, eingerichtet worden, und tritt nun das Bedürfniss ein . . . . für die verschiedenen Leistungsfähigkeiten der Chöre und der Gemeinden die entsprechende Musik zu schaffen. Der Organist und kgl. Musikdirektor in Greifswald Hr. **Aug. Wagner** hat nun versucht, dem Bedürfnisse, auch der unmusikalischsten Gemeinden und entsprechenden Chöre, durch die Herausgabe der betreffenden Gesänge für die Christ-Mette entgegenzukommen. (Greifswald 1867, Akademische Buchhandlung. Fol. 15 S. 1 Thlr.) Wenn wir auch unser Urtheil auf das geringste Minimum reduciren, so müssen wir doch gestehen, dass wir solch eine Arbeit einem Dorfkantor wohl verzeihen können, von einem kgl. preussischen Musikdirektor dagegen hätten wir doch etwas Anderes erwartet, als chromatisch heulende Akkordfolgen und die spiessbürgerlichsten in seligem Andenken verpönten Zwischenspiele.

Carl d'Ester, Ave regina für Sopran, Alt, Tenor und Bass (Chor) mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, 2 Hörnern, Violoncell und Kontrabass oder Orgel. Op. 1. Partitur 24 Sgr. Offenbach a. M. bei J. André. Fol. 9 Seiten.

Wenn ein Komponist mit einem so nichtssagenden Werke seine öffentliche Laufbahn beginnt, so lässt sich sehr wenig über ihn sagen, und wir können ihm nur den Rath ertheilen, seinen Namen nicht von vornherein in Misskredit zu bringen und — für die Singstimmen in den bequemeren Lagen zu schreiben (siehe S. 6 Sopran neunmal hintereinander das zweigestrichene *fis* und Seite 3, 6 und 8 brummt der Bass auf dem tiefen *gis* und *fis* herum.)

Einen weit günstigeren Eindruck ruft das folgende Werk hervor:

Jacob Axel Josephson, Drei Psalmen für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung (Psalm 23, 126, 130). Op. 33. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 20 Sgr. Fol. 11 Seiten.

Besonders der erste Psalm »Der Herr ist mein Hirte« ist trotz seiner homophonen und liedhaften Haltung ganz vortrefflich erfunden und verräth eine nicht unbedeutende Erfindungsgabe; der folgende Psalm »Wenn der Herr die Gefang'nen Zions erlösen wird« zeichnet sich nur durch seinen Mittelsatz aus, wogegen der letzte »Aus der Tiefe rufe ich zu dir« eine sehr abgeblasste Leistung ist, welche nicht das geringste Interesse zu erwecken im Stande ist. Hier rächt sich das völlige Negiren des Kontrapunktes. Soll die Melodie allein die Trägerin des Ganzen sein, so gehört dazu schon eine ganz bedeutende Erfindungsgabe, während bei Verwendung des Kontrapunktes schon einige Motive genügen. Der Verfasser scheint sich Mendelssohn's Hymne »Hör mein Bitten« theilweise zum Muster genommen zu haben, er hat aber dabei nicht erwogen, dass Mendelssohn bei seiner Homophonie nicht Alles so geglückt ist, wie gerade dieses Werk. Ferner müssen wir die oft recht schlechte Stimmenführung in der Begleitung rügen, ein Vorwurf, welchen sich Mendelssohn nie zu Schulden hat kommen lassen.

Der Musik-Verein zu Wismar

in seinem fünfzigjährigen Bestande.

Ein zweiter deutscher Gesangverein feierte sein 50jähriges Stiftungsfest, kurz nach dem Frankfurter Cäcilien-Verein, mit welchem er in demselben Jahre entstand. Wir geben im Folgenden einen eingehenden Bericht, der uns ein deutliches Bild gewährt, unter welchen Umständen die Pflege der besseren Chormusik in dieser verhältnissmässig kleinen, an einem Hafen der Ostsee gelegenen mecklenburgischen Stadt möglich war und wie begeisterte Musikliebe bald alle Hindernisse überwand. Die Leistungen mögen uns nach den Programmen als ziemlich dürftig erscheinen; aber der Geist ist es, der Leben und Freude schafft, und in dieser Hinsicht können wir von dem Wismarschen Vereine in seinem früheren Bestande nicht zu hoch denken, denn alle älteren Mitglieder, die wir gesprochen haben, geriethen in Begeisterung, wenn sie der seligen Abende und herrlichen Aufführungen unter Breitenstern's und seiner Nachfolger Leitung gedachten. Eine Eigenthümlichkeit dieses Vereins ist, dass seine Gründer und früheren Dirigenten Dilettanten waren und er sich dennoch so lange erhielt; wie in Frankfurt die Gestalt Schelble's, so war es hier die Breitenstern's, welche das Vereinsband auch über das Grab hinaus gleichsam unlöslich machte. Der Verein wird jetzt von dem Organisten Herrn C. Stechert mit erfolgreichem Eifer und nach gediegenen Grundsätzen geleitet.

Bei dieser Gelegenheit möchten wir auch andere deutsche Vereine ersuchen, rückwärts zu blicken und über die frühere Geschichte ihres Instituts uns Mittheilungen zu machen. Alle Vereine, die schon eine längere Geschichte besitzen, werden finden, dass die Zeiten der Gründung und der ersten Samm-

lung der Vereinsglieder durch ihre glühende Liebe zur Musik ein bleibendes Vorbild sind und Manches mit zwar unzureichenden Kräften schon versuchten, was wir nun zu erfüllen haben.

D. Red.

Der Musik-Verein zu Wismar hat am 5. November unter grosser Betheiligung der Musikfreunde aus der Stadt und der Umgegend sein fünfzigjähriges Stiftungsfest begangen und zwar durch ein solennes Konzert im Rathhaussaale und durch Souper und Ball im Gasthofe »Stadt Hamburg«.

Die Feier begann Abends 5 Uhr mit dem Chorale: »Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren«. Hierauf folgte das C moll-Konzert von Beethoven, vorgetragen auf dem Piano mit eleganter Meisterschaft von dem Herrn Hofkapellmeister G. Alois Schmitt aus Schwerin, und dann das Haydn'sche Oratorium »Die Schöpfung«, in welchem die Tenorpartie von dem grossherzoglichen Hofopernsänger Herrn Bohlich aus Schwerin, die Basspartie aber von dem früheren Kammersänger, jetzt grossherzogl. Hofopernsänger Herrn C. Hill aus Schwerin gesungen wurde. Dirigent des Oratorii war der Herr Organist an St. Marien, C. Stechert, welcher seit 1860 beim Musik-Vereine die Stelle eines ersten Direktors bekleidet. Das Orchester des Herrn Stadtmusikdirektors Rosenkranz war zum Zwecke der Aufführung noch durch namhafte Künstler aus der grossherzoglichen Kapelle in Schwerin verstärkt worden. Dankbarlichst zu gedenken ist noch der Munificenz der städtischen Behörden, durch welche der sogenannte grosse Audienzsaal des Rathhauses geschmackvoll mit Fahnen und Wappen in Mecklenburgischen und Wismarschen Farben, mit Guirlanden und Kränzen und — mit dem grossen Portrait des Stifters des Vereins, des weil. Herrn Bürgermeisters Justizraths von Breitenstern, dekorirt war. Nach Beendigung des Konzerts um 8¼ Uhr begaben sich die Mitglieder des Musik-Vereins und noch manche andere Damen und Herren in den Gasthof »Stadt Hamburg«, um daselbst zu soupiren. Während der Tafel hielt der Herr Pastor Meyer an St. Marien, schon seit 1828 Mitglied des Vereins, eine gediegene, herzliche Ansprache an die Festfeiernden, worin er die ruhmreiche Vergangenheit, die schöne Gegenwart und die glückverkündende Zukunft des Musik-Vereins vor Augen stellte. Der geehrte Redner schloss mit einem dreifachen Hoch auf den Wismarschen Musik-Verein, in das die Anwesenden mit lautem Jubel einstimmten. Aus Rostock liefen zwei Beglückwünschungs-Telegramme ein, eins von dem »Musik-Verein junger Kaufleute« und eins von dem »Liederkranz«. Ein vom Herrn Eduard Mantius aus Berlin eingelaufenes Schreiben an den Musik-Verein, welches bei Tische verlesen wurde, legte Zeugniss ab von der Bedeutung des Vereins und rief einen jubelnden Toast auf den Herrn Absender hervor. An der grossen Tafel herrschte die gehobenste Feststimmung und auf dem nach dem Souper folgenden Balle die ausgezeichnetste Fröhlichkeit.

Die einflussreiche Stellung, welche der Verein seit seinem Bestehen eingenommen hat, lässt es wünschenswerth erscheinen, einen Rückblick in seine fünfzigjährige Vergangenheit zu thun. Diesen Rückblick können wir nicht besser einleiten, als mit den Worten des geehrten Festredners. »Eine ruhmreiche Vergangenheit hat unser Verein«, so begann der Festredner nach einigen einleitenden Worten; »denn er ist in die Oeffentlichkeit getreten zu einer Zeit, wo es an derartigen gemeinschaftlichen künstlerischen Bestrebungen in unserm und den benachbarten Landen noch fast völlig mangelte. Und wie derselbe zu seiner Zeit alle musikalischen Kräfte aus unserer Stadt in sich wusste zu vereinigen, so gab er auch durch seine Stiftung den ersten mächtigen Impuls zur Gründung weiterer Vereine nah und fern, wie im Inlande, so auch besonders in den benachbarten Reichsstädten. Ja — wir dürfen sagen — durch seine ersten eben so herrlichen, als mächtig ergreifenden Produktionen, durch seine »Schöpfung« von Haydn, und auch durch seine überwältigenden Händel'schen Oratorien: »Judas Makkabäus«, »Messias« und andere — mit die ersten Aufführungen der Art in Norddeutschland — hat der Verein überhaupt erst dem musikalischen Leben für ganz Norddeutschland die Bahn gebrochen, und das Interesse für Musik und Gesang auch in den weitesten Kreisen entzündet und entflammt. Und darum dürfen wir auch Alle, die wir uns aus älterer oder jüngerer Zeit her der Segnungen dieses Vereins zu erfreuen gehabt haben, nicht anders, als mit der innigsten Dankbarkeit und Verehrung zurückblicken auf den Gründer und Stifter unseres Vereins, den seligen Bürgermeister von Breitenstern, und seine kunstbegabte und kunstbegeisterte Schwester Fräulein Ulrike von Breitenstern, welche mit Umsicht und Treue den Verein gründeten, leiteten und tiefinnerlich weiterbildeten, und so die Saat ausstreuten, deren reife Frucht wir zumeist noch heute ernten. Und darum Ehre ihren Manen!« Und wahrlich! wenn wir einen Blick werfen in das Archiv des Musik-Vereins und in die Akten desselben, so ist das Lob, welches der Redner dem verstorbenen Bürgermeister von Breitenstern spendete, durchaus ein gerechtes Lob. Neben dem bedeutenden Talente, neben den tüchtigen musikalischen Kenntnissen — welcher Fleiss, welches gewissenhafte, energische Ringen! So konnte es denn auch nicht fehlen, dass sich der Verein bald zu einer bedeutenden Kunsthöhe emporschwang und sich darauf zu erhalten wusste.

Es war am 5. November 1818, als nach einem uns vorliegenden »*Protocollum*

gehalten im Musik-Vereine zu Wismar am 5. November 1818 *sub directione* des Herrn Bürgermeisters von Breitenstern *a me subscripto*« (Sekretair Schliephake) der Bürgermeister v. B. einer zahlreich versammelten Gesellschaft seinen herzlichsten Dank für ihre Bereitwilligkeit, dem Musik-Vereine beitreten zu wollen, aussprach und es vorstellte, wie es seine Absicht sei, über die Einrichtung des M.-V. sich freundschaftlich zu bereden und den eigentlichen Zweck desselben festzusetzen. Derselbe sollte darin bestehen, dass gemeinschaftliche Singübungen angestellt würden, und zwar der Regel nach ernsten Inhalts, ohne jedoch die Instrumental-Musik auszuschliessen. In dem am 5. Novbr. 1819 angenommenen Statute ist dieser Zweck näher also präcisirt: § 1. »Der Zweck des Vereins ist im Allgemeinen Beförderung der Musik, insbesondere aber Ausbildung musikalischer Talente bei der Gesammtheit und einzelnen Mitgliedern des Vereins.« § 2. »Die Uebungen und Leistungen der Gesellschaft sind zwar hauptsächlich auf Gesang gerichtet; doch wird auch jedes Talent für Instrumental-Musik, soviel die Umstände verstatten, gepflegt werden.«

Aus dem Protokolle vom 5. Novbr. 1818 geht hervor, dass der Bürgermeister von Breitenstern sehr bescheiden von dem zu gründenden Vereine gedacht hat, indem dort bestimmt wird, dass die Gesellschaft nur immer als Ausnahme öffentlich auftreten will. Nach Maassgabe näherer Bestimmung sollte den Angehörigen der Mitglieder der unentgeltliche Zutritt zu den Uebungen gestattet werden, »damit sie an dem Genusse und der Freude der Ihrigen Antheil nehmen können«. Aber die Entwicklung des jungen Vereins war eine so glückliche, dass bereits in den Statuten, welche er sich am erstjährigen Stiftungsfeste, den 5. November 1819, gab, öffentliche Aufführungen festgestellt werden und die Einführung von Fremden an den Uebungsabenden gestattet wird. In dem erwähnten Stiftungs-Protokolle wird die Uebungszeit jeden Donnerstag von 5 bis 8 Uhr festgesetzt und ein Vorstand (dort Ausschuss genannt) von sechs Personen gewählt, dem die Ausarbeitung der Statuten und die weitere Ausführung der Beschlüsse übertragen wird. Die ersten Ausschussmitglieder sind gewesen:

1. Herr Bürgermeister v. Breitenstern, I. Direktor,
2. Herr Schulze, II. Direktor,
3. Herr Rechenmeister Soltau, Kassirer,
4. Herr Sekretair Schliephake, Schriftführer,
5. Fräulein Susanna von Both,
6. Demoiselle Louise Hager.

Von diesen sechs Vorstands-Mitgliedern lebt gegenwärtig nur noch eins, nämlich Herr Senator L. M. Schulze, welcher wegen Kränklichkeit dem Jubiläum nicht hat beiwohnen können. Nach einer Notiz über die Gründung des Musik-Vereins haben zuerst 40 Mitglieder demselben angehört, deren Zahl aber bald auf 70 und zwei Jahre darnach schon auf 100 gestiegen ist. Nach einer besonderen Bemerkung in den Akten über die Gründung des Vereins durch den Bürgermeister von Breitenstern hat dessen Schwester, Fräulein Ulrike von Breitenstern, zur Gründung des Musik-Vereins sehr viel beigetragen und wäre derselbe ohne sie vielleicht nicht zu Stande gekommen. Die erste Uebung des Vereins wurde am 12. November 1818 von 50 Mitgliedern abgehalten. Gesungen wurde eine Motette von J. G. Schicht: »Jesus, meine Zuversicht«, und zwei Damen, Franziska Jordan und Albertine Koch, spielten auf dem Piano. Die Anschaffung eines Fortepianos hat dem Vereine manche Schwierigkeit gemacht. Da diese Angelegenheit uns einen Blick in die damaligen Verhältnisse thun lässt und daraus leicht ein Vergleich mit denen unserer Zeit zu ziehen ist, so lassen wir dieselbe ausführlicher hier folgen. In einem Circular vom 27. April 1818 schreibt Breitenstern: »Um den Zweck, einen musikalischen Verein hieselbst zu bilden, desto sicherer erreichen zu können, wird es vor allen Dingen erforderlich sein, für ein gutes Fortepiano zu sorgen. Da nun gerade jetzt bei Herrn Breitkopf & Härtel in Leipzig ein sehr gutes, für unsern Zweck geeignetes Instrument zu haben ist, so möchte ich anrathen, dieses und zwar je eher, je lieber zu kaufen. Alle diejenigen Herren und Damen also, welche bereits sich verpflichtet haben, eine Aktie zu nehmen, oder noch nehmen mögten, werden ersucht, bey Unterzeichnung Ihres Namens unter gegenwärtiger Missive, Zehn Reichsthaler N ⅔ an den Ueberbringer dieses zu bezahlen.

Wismar, d. 27. April 1818. C. von Breitenstern.«

Bemerkt zu werden verdient noch, dass das Instrument 32 Stück Friedrichsd'or oder 152 Thlr. 18 Sch. N ⅔ in Leipzig gekostet hat, dass die Fracht mit 25 Thlrn. circa entrichtet worden ist und dass

17 Aktien à 10 Thlr. ausgegeben wurden, die successive nach dem Loose getilgt worden sind. Eine gute Oekonomie half dem Vereine bald aus dieser Schuld; denn nach vorliegenden Rechnungen und Quittungen war das Instrument nach zwei Jahren aus dem erhobenen Eintrittsgelde von neuen Mitgliedern (2 Thlr.) und den jährlichen Beiträgen aller Mitglieder (2 Thlr.) bezahlt worden.

Im Jahre 1819 und den folgenden Jahren war in Wismar ein überaus reges musikalisches Leben. Künstler — Sänger, Sängerinnen und Instrumentalisten — gaben hier Konzerte, meistens unter Mitwirkung des Musik-Vereins. Unter den Konzertgebern war auch der Organist an der hiesigen St. Nikolai-Kirche, G. W. Kieser. Im Jahre 1819 im Juli war Clasing aus Hamburg — ein intimer Freund des Bürgermeisters v. Br. — im Musik-Vereine persönlich anwesend und erfreute die Mitglieder durch Phantasien auf dem Piano. Clasing hat sowohl dem Bürgermeister v. Br., wie auch dem ganzen Vereine bedeutende Anregung gegeben und ist sein Einfluss von bedeutender Wirkung gewesen. Er hat seine Besuche in Wismar öfters wiederholt. Am 20. Juni 1819 hielt der Verein in der Waisenhauskirche (Klosterkirche) die erste Probe zwecks Aufführung des »Samson« von Händel in Rostock, welche Aufführung am 27. August stattfand und bei welcher sich 39 Mitglieder des Musik-Vereins, unter denen auch der Bürgermeister v. Br., betheiligten. Das erste Konzert zum Besten der Armen, wie solche sich bis jetzt jährlich wiederholt haben, wurde am 17. Januar 1820 auf dem grossen Audienzsaale des Rathhauses gegeben. Das Programm desselben lautet:

I. Abtheilung.

1. Hymne von Schulz: »Vor Dir, o Ewiger«.
2. Bassarie aus der »Schöpfung« von Haydn: »Rollend in schäumenden Wellen«.
3. Motette von J. G. Schicht: »Jesus, meine Zuversicht«.

II. Abtheilung.

4. Tenor-Arie aus der Oper »Achilles« von Paër.
5. Zwei Kanons von Ferrari für 3 Altstimmen.
6. Arie für den Sopran aus der Oper »Titus« von Mozart.
7. Lied für 4 Männerstimmen von Bluhm.

III. Abtheilung.

8. Der 150. Psalm für zwei Sopranstimmen mit Chor, von Abbé Stadler.
9. Terzett für Sopran, Tenor und Bass von G. W. Kieser: »Ueb' immer Treu' und Redlichkeit«.
10. *Salve Regina* von Häser.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Wien**, 25. Dez. (Konzert und Oper.) *v. K.* Noch immer nicht erschöpft ist die Fundgrube des Franz Schubert'schen musikalischen Nachlasses. Nachdem vor Kurzem die Musik zu dem Drama »Rosamunde« und Bruchstücke aus der, in einer Skizze vorhandenen Partitur der Oper: »Der Graf von Gleichen« in mehreren Konzerten zur ersten Aufführung gebracht worden sind, war dies nun auch in dem zweiten Gesellschaftskonzert mit einem Instrumentalsatze und einem Duett (zwischen Sopran und Bariton) aus dem von Schubert vollständig ausgearbeiteten noch erhaltenen ersten Akte der Oper »Adrast« der Fall, welches Fragment sich als Manuscript (ohne Angabe der Entstehungszeit), mit so vielen anderen Kompositionen Schubert's vermengt, in dessen, von den Erben nur zu übel gehüteten Nachlasse vorfand und nun an die Oeffentlichkeit hervorgezogen wurde. Der kurze Instrumentalsatz in E-moll, wahrscheinlich den Schmerz der trauernden Arianys, Tochter des Krösus, ausdrückend, ist voll Wohllaut und so stimmungsvoll, wie dies eben in dem Charakter der Schubert'schen Muse gelegen ist; auch das darauffolgende Duett in G-dur, in welchem Krösus seine Tochter Arianys tröstet, die, von banger Ahnung erfüllt, ihren Gatten Atys herbeisehnt, bewegt sich in anmuthig dahinfliessender Form und bringt die Situation zu schönem musikalischen Ausdrucke. Die Partien der Arianys und des Krösus sangen mit Beifall belohnt Frau Dustmann und Herr Bignio. Die beiden Bruchstücke wurden dankbar hingenommen. Eine andere Novität war die Mährchen-Ouvertüre »Aladdin« von Hornemann, ein originelles, sehr anregendes Orchesterstück, das allseitigen Beifall erntete. Beethoven's Symphonie in A, unter Herbeck's Leitung vortrefflich ausgeführt, die »Litanei« von Schubert und die »Romanze vom Gänsebuben« von Schumann, diese beiden Chöre vom Singvereine gesungen und zur Wiederholung begehrt, bildeten das weitere Programm des in allen seinen Theilen höchst gelungenen Konzertes. — In dem dritten philharmonischen Konzerte wurde eine neue Symphonie in H-moll von Heinrich Esser vorgeführt, die, wenn sie auch im Ganzen keine durchschlagende Wirkung machte, immerhin, als die Arbeit eines begabten, feinfühlenden, seine Ideen mit Geschmack und Gewissenhaftigkeit entwickelnden Komponisten, mit achtungsvollem Interesse angehört und zum Theil sehr beifällig begrüsst wurde. In einem Konzertstücke für Cello von Volkmann, das ebenfalls als neu gebracht wurde, bewährte sich Herr Popper als tüchtiger Virtuose; die Komposition als solche fand keinen Anklang. Beethoven's Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 und die grosse Arie aus der »Entführung«, von Frau Wilt virtuos vorgetragen, füllten den Rest des Konzertes aus. — Der Männergesangverein hatte bei seiner ersten Produktion keinen glücklichen Tag. Von den neuen Chören von Gade, Volkmann, arrangirten Volksliedern u. s. w. verfing auch nicht Einer ungeachtet der exakten Ausführung von Seiten des Vereines; Franz Schubert rettete mit drei Chorgesängen, von welchen »Grab und Mond« zur Wiederholung verlangt wurde, die Ehre des Tages. — Die Singakademie hielt in dem Saale des akademischen Gymnasiums unter R. Weinwurm's Leitung ihr erstes Konzert ab. Geistliche und weltliche Chöre, zum Theil neu und interessant, wechselten ab; die Ausführung liess aber Manches zu wünschen übrig. — Frau Schumann konzertirte zum dritten Mal, abermals vor vollbesetzten Zuhörerbänken, und erfreute in hohem Grade durch den echt künstlerischen Vortrag der A dur-Sonate (Op. 101) von Beethoven, dann einiger »Waldscenen« von Schumann, sowie des *Rondo capriccioso* von Mendelssohn, der Gavotte von Hiller, der Ballade in G-moll von Chopin u. s. w. Die gefeierte Künstlerin hat vorläufig ein viertes Konzert als Abschiedskonzert angekündigt. Auch Frau Auspitz-Kolár ist seit ihrer Verheirathung zum ersten Mal wieder als Konzertgeberin aufgetreten und freundlichst empfangen worden. Die Ausführung der A moll-Fuge von S. Bach (Klaviertransponirung von Liszt), des Fis moll-Scherzo von Mendelssohn, des Impromptu in Ges von Chopin musste in hohem Grade befriedigen; die Wiedergabe der Cis moll-Sonate von Beethoven zeigte dagegen, insbesondere was das Zeitmaass anbelangt, ein paar Lücken. Ein Duo in D-moll für Klavier und Cello von Gernsheim liess ziemlich gleichgültig. — Ferd. Laub hat bereits ein erstes Abschiedskonzert gegeben, welchem nun auf Verlangen ein zweites folgt. Das A moll-Konzert von Molique und eine »Feenphantasie« von Raff trug er mit seltener Vollendung vor. Raff's Komposition machte einen angenehmen Eindruck, dagegen liess sich einem Trio desselben, welches Hellmesberger an seinem vierten Quartettabend brachte, keinerlei Reiz abgewinnen. — Im Operntheater hat ein neues Ballet von St. Leon: »Sprühfeuer« mit Frl. Salvioni in der Titelrolle gefallen; auch die Operette »Gute Nacht Herr Pantalon« von Grisar fand freundliche Aufnahme. — Dem ersten Auftreten Niemann's wurde mit grosser Spannung entgegengesehen. Er sang bis jetzt zweimal den Tannhäuser und hatte beim ersten Male mit einer Opposition zu kämpfen, die er erst im dritten Akte vollständig bewältigte.

Nachschrift der Redaktion. Wir müssen gestehen, es macht einen melancholischen Eindruck auf uns, wenn unser verehrter Herr Referent glaubt genau notiren zu müssen, in welchem Akte einer Oper der Sänger Niemann die Wiener Opposition besiegte, aber nicht für nöthig hält zu bemerken, welche »zum Theil neue und interessante« geistliche oder weltliche Chöre es waren, die die dortige Singakademie in ihrem ersten Konzerte vorführte. Ohne Zweifel befindet sich der Referent in voller Uebereinstimmung mit seinem Publikum. Aber das eben ist das Betrübende. Bei dem zerfahrenen Musiktreiben in Wien ist auch der Beurtheilung der Standpunkt ganz verrückt, so dass sie nicht mehr zu erkennen vermag, was bedeutend ist oder durch die Theilnahme des Publikums so gemacht werden sollte, dessbalb theilnahmvoll auf Schritt und Tritt verfolgt werden muss, und was dagegen nur ephemer, trotz alles Lärmens innerlich aber ein Nichts ist und also nur demgemäss erwähnt werden darf. Ein solches Nichts vom Standpunkte der Kunst aus, allerdings ein laut schreiendes und in unseren Opernhäusern widerhallendes, ist nun der Sänger Niemann; und dagegen eine ebenso erfreuliche als bedeutende Aeusserung der Kunst ist ohne Ausnahme jeder wirkliche (nicht Männer-) Gesangverein, der jetzt in Wien existirt oder dort sich bildet, sei er in seinen Anfängen auch noch so unbedeutend und unreif, ja selbst verkehrt: denn er ist das einzige Mittel, um die Wiener das wieder empfinden zu lassen, was ihnen jetzt abhandengekommen ist, die ethische Gewalt, die geistige, tief bildende Kraft der Tonkunst. Jener tiefe, leidenschaftliche Musiksinn der höheren Stände, der dort einst unseren grossen Meistern verständnissvoll lauschte und sie befruchtend anregte, ist dahin, und auf die moderne Oper wird kein Mahnender irgendwelchen Einfluss haben können, würde er auch mit Engelzungen reden: aber den Kern des Bürgerstandes zusammenrufen und zu lebendigen Organen der grössten und bildungsreichsten Werke der Tonkunst umgestalten, das liegt in unserer Hand, daran kann uns Niemand hindern, ja das Musikbedürfniss dieser Kreise kommt uns geradeswegs entgegen. Wien würde überdies mit der Pflege grosser Chorgesangvereine Nichts thun, als seine eigene bessere Vergangenheit erneuern. Welch ein Segen für diese Stadt wäre es, wenn sie Jahrzehnte hindurch einen Chorbildner in ihren Mauern wirken sehen könnte, der ihren Sängern wahre gesangliche Bildung ein-

impfte, wie der Frankfurter Scheible einer war, einen Mann, der Entsagung genug besässe, sein eigenes Notengeschreibsel zu unterdrücken und nur die unabsehbare Reihe dort kaum dem Namen nach gekannter Werke des grossen Stils und der reinen oratorischen Gattung ins Leben zu rufen! Nun, das eben wäre die wahre Aufgabe der Kritik, ein solches Wirken überhaupt möglich zu machen; das Weitere würde sich dann bald finden, und Mancher vielleicht Fähigkeiten offenbaren, die man jetzt in ihm nicht ahnt. Wenn wir nun an unseren Herrn Referenten und andere dortige Mitarbeiter die freimüthige Bitte richten, in diesem Sinne der Gesellschaft, und vielleicht auch den Musikern, einen Schritt voran zu gehen und mit der Fackel der Kritik die Zustände zu beleuchten, so wissen wir wohl, dass es für Jonas schwer ist in Ninive zu predigen. Eine grosse Stadt setzt jeder bessernden Neuerung eine geschlossene Phalanx von gesellschaftlich eingewurzelten Widerständen entgegen, deren schlimmster die hochmüthige Gleichgültigkeit ist. Aber so wenig uns beikommen kann, auf die geographisch von uns nicht weiter entfernten London oder Paris durch diese Zeitung irgendwie direkt einwirken zu wollen, eben so wenig können wir Wien preisgeben, jene Stadt, in der im Mittelalter unsere nationale Dichtung und in den neueren Zeiten unsere Musik die schönste Gestalt gewann und die daher — trotz Allem, was sich in Politik und Sitten dazwischenstellen mag — unser Wien bleiben und in diesem Sinne behandelt werden muss.

✱ **Madrid.** Zur Hauskapelle der Königin Isabella gehörten ausser 120 Priestern auch 80 etatsmässige und 16 überzählige Musiker. Von den Heldenthaten dieser 46 Musikanten, die wohl meistens aus Sängern bestanden, weiss man Nichts. Einstmals stand die Kunst dort in hoher Blüthe, und die besten italienischen Kirchenchöre waren mit spanischen Sängern besetzt.

✱ **Berlin.** (Konzert des Cäcilienvereins.) *F. H.* Das Konzert des Cäcilienvereins am 11. Dez. war das erste unter der Leitung seines neuen Dirigenten Herrn Kapellmeisters Scholz. Wir können dem Vereine zu dieser Wahl nur Glück wünschen; gleich der Anfang liess auf kräftiges Weiterstreben den günstigsten Schluss ziehen. Der Chor löste, wie wir hier gleich im Voraus bemerken, seine Aufgaben mit Präzision und Feuer. Besonders erinnerten die frischen Männerstimmen der rheinisch-westphälischen Sänger, aus denen sich der Verein vorzugsweise rekrutirt, lebhaft an die mächtigen Chorleistungen jener gesangreichen Lande. Die Hauptnummern des Programms bildeten zwei grössere Chorwerke: *Introitus Hymnus Sanctus* und *Agnus Dei* aus dem Requiem von Scholz, sowie *Salve Regina* von Franz Wüllner. Das Soloquartett in beiden Kompositionen war durch die Damen Adler und Voss, sowie durch die Herren Geyer und Siebert in lobenswerther Weise vertreten. Ausserdem brachte das Konzert noch S. Bach's herrliches Konzert für zwei Violinen von den Herren de Graan, einem Schüler Joachim's, und von Saldern, einem künstlerisch gebildeten Dilettanten, zur genussreichsten Wirkung gebracht. Das Publikum nahm sämmtliche Leistungen des Abends mit der wärmsten Theilnahme entgegen.

✱ **Berlin,** Sylvester. (Opernangelegenheiten.) Ueber unsere Oper wollten Sie schon längst Etwas hören. Nun, Alles zu seiner Zeit. Die Zeit scheint mir aber jetzt gekommen, ein Wort hierüber zu verlieren. Aber nicht über die Aufführungen selber gedenke ich mich heute zu verbreiten, sondern vielmehr über das, was jetzt am meisten besprochen wird, über die Entsetzung der beiden Kapellmeister Taubert und Dorn, oder ihre Unterordnung unter einen ersten oder obersten Kapellmeister oder Generalmusikdirektor Eckert. Ganz klar sind die Verhältnisse nicht; auch bei näherem Hinzutreten sieht man, was man überhaupt davon sieht, nur wie durch einen Florvorhang. Man erzählt, I. Maj. unsere Königin habe Hrn. Carl Eckert, früher Kapellmeister in Stuttgart, im vorigen Sommer in Baden-Baden kennen gelernt, wo er den Gesang der Viardot begleitete, und ihn zum Generalmusikdirektor an Meyerbeer's Stelle gewünscht. Dass Taubert und Dorn alle möglichen Schritte thun würden, einen derartigen Vorgesetzten nicht zu bekommen, war natürlich und verdenke ich ihnen nicht, denn unsere Generalmusikdirektorstelle mit 4000 Thlrn. Gehalt habe ich immer als einen exorbitanten Luxus angesehen, der einigermaassen zu begreifen ist als Ruhepolster für »europäische« Berühmtheiten, die dafür Nichts zu thun brauchen, als unter allen Umständen fünf gerade sein zu lassen, der aber völlig unverträglich ist mit unsern gesammten musikalischen Verhältnissen, wenn ein Mann, dessen Namen und musikalische Verdienste ohne Vergrösserungsgläser schwer zu entdecken sind, damit ausgestattet wird. Die Kapellmeister Taubert und Dorn begleiteten ihren Protest, falls Herr Eckert dennoch berufen werden sollte, mit der Abschiedsforderung. Und siehe da, sie erhielten ihren Abschied. Diese Bombe hatten sie also zu früh, unbedacht und ohne Terrainkenntniss losgelassen. Offenbar hielten sie ihre Stellung für gesicherter, als sie war, und übersahen die erfolgreichen Anstrengungen, die von anderen Seiten gemacht waren, sie zu unterhöhlen. Auf diesem Boden bewegt sich ein guter und getreuer Referent nur sehr unsicher, da er überaus wackelig ist; aber es fehlt doch nicht an einigen Stützpunkten in Form sicherer Thatsachen, an denen Vermuthungen in Form von Wahrscheinlichkeiten wie luftige Wolken vorbeiziehen und in der nachhelfenden Phantasie des Lesers das Bild dieser Vorgänge vielleicht ergänzen werden. Frau Lucca ist unsere Primadonna. Es bringt ihre Natur so mit sich, dass sie mit den Noten ebenso souverän umspringt, wie mit anderen Kreaturen; diese lang, jene kurz, kurzum Alles nach ihrem Belieben. Dabei wäre nun Nichts weiter zu erinnern, wenn nur die Kapellmeister ein bischen Galanterie besässen und hin und wieder den Dreiviertel-Takt als Dreizehnfünftel-Takt oder dergl. nehmen wollten. Aber so viel Lebensart besitzen sie leider nicht. Kommt es doch sogar vor, dass der Kapellmeister in der Probe zu ihr, die eben im schönsten Retardiren begriffen ist, sagt, sie möge Takt halten und einen gewissen Ton nicht unnütz in die Länge ziehen, er müsse mit dem Orchester weiter gehen. Nun, ist das nicht die offenbarste Anmaassung und Beschränkung der künstlerischen Freiheit? Wenn sie, Frau Lucca, den Schnupfen hat, so spricht die »Börse« davon und auswärtige Blätter lassen sich »Spezial-Telegramme« schicken. Wenn aber beide Kapellmeister in einer und derselben Nacht selig verstürben, so würden die Telegraphen ganz ruhig bleiben. Wo ist denn da das Uebergewicht, und wer soll den Ton angeben? Also wird sie bei der Aufführung besagten Ton nun erst recht in die Länge ziehen, wobei sie aber, indem der Kapellmeister (T.) dies nicht beachten will und rücksichtslos mit dem Orchester weitergeht, als Nachzügler in bedenkliche Verwirrung geräth. Derartige Vorgänge sind nun eben keine Harmoniebeförderungsmittel. Das Weitere muss ich der Phantasie des Lesers überlassen, da ich seinen Vermuthungen in keiner Hinsicht den Zügel anlegen möchte, selber aber auch nichts Besseres als Vermuthungen auftragen könnte. Liebes Publikum hilft auch einheizen. Wir haben uns nämlich hier zu einer so erhabenen Höhe des Kunstgenusses hinaufgearbeitet, dass Alles nur auf die Personen hinausläuft und gar nicht mehr gefragt wird: was wird gegeben? sondern nur noch: wer singt heute? singt die Lucca? singt Niemann? folglich und mithin: wie sie (oder er) zu singen hat, muss sie (oder er) das nicht am besten wissen? — — Dabei allgemeine Klage über den Verfall unserer Oper. Und für die fernstehende urtheilslose Menge mag es sogar den Anschein haben, als wolle man durch die Beseitigung der früheren Kapellmeister und Anstellung einer »neuen Kraft« das Uebel in der Wurzel angreifen. Habe ich doch schon mehrfach die Hoffnung aussprechen hören, dass der sehr gesunkene Opernchor nun vielleicht wieder in die Höhe kommen werde. Wie sollte dies möglich sein bei solchen Vorgängen? Herr Dorn hat sich in Köln als trefflicher Chormeister bewährt; konnte er bei unserer Oper den Verfall nicht aufhalten, so müssen die Ursachen anderswo und tiefer liegen. Dies ist ja auch offenbar der Fall. Beide Kapellmeister, die, wie man vernimmt, in einer Nebenstellung ihre Thätigkeit fortsetzen werden, sind in ihrer Art durchaus tüchtig, und namentlich Dorn wird als Dirigent von den Kapellmitgliedern sehr geschätzt. Keinem von ihnen ist ein erheblicher Theil der Schuld beizumessen, dass unsere Oper nicht in Blüthe steht.

✱ Der unlängst verstorbene und unter allgemeinster Theilnahme zu Grabe geleitete August Blanche, der populärste Mann und Schriftsteller in Schweden (geboren 1811 in Stockholm), hat in seiner Novelle »Eines Schauspielers Abenteuer« viele der Wirklichkeit entnommene Anekdoten verwerthet, darunter auch nachfolgende über das erste Auftreten der Jenny Lind. »Eines Abends«, erzählt er, »gab man das Stück »Die polnische Grube«. Ich sah ein zwölfjähriges kleines Mädchen in polnischem Kostüm von einem Garderobenzimmer herunterhüpfen. Weit entfernt, hübsch zu sein, dabei mager und bleich, hatte sie gleichwohl ein Paar Augen, welche von wunderbarem Glanze strahlten, während sie selbstvergessen vor sich hin trällerte. Dies Trällern aber klang wie eine Aeolsharfe. »Heute habe ich meine erste Rolle«, flüsterte sie mir vergnügt zu. »Glück auf! Jenny«, antwortete ich, »komm', hier ist ein Bonbon.« »Nein, die mag ich nicht«, rief sie, »wär's ein Butterbrod, das nähm' ich schon« (das schwedische Wort »Smörgås« klingt hier viel naiver). »Also hungrig?« fragte ich. »Ja, entsetzlich!« war die Antwort. Ich eilte in den »Opernkeller« hinunter und dachte: sie hat es wohl nicht zu fett in der Pension, die Aermste. Bald war ich wieder droben und reichte ihr ein tüchtiges Butterbrod, welches sie mit Begierde verzehrte. »Meine heutige Rolle«, äusserte sie, den Mund voll, »ist Nichts, aber wartet nur, bald bekomm' ich grössere, dann sollt ihr einmal sehen!« Bekanntlich hat sie Wort gehalten. Wir sehen hieraus, dass Jenny Lind schon als Kind von zwölf Jahren mit der Bühne völlig vertraut gewesen sein muss, weil eine derartige Aeusserung des Selbstgefühls sonst unerklärlich wäre. — Obiger Anekdote fügen wir hinzu, dass die gefeierte Frau eine Tochter besitzt, die jetzt auch ungefähr 12 Jahre zählen mag und deren gesangliche Begabung so bedeutend sein soll, dass die Mutter die grössten Erwartungen von ihr hegt.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig zu jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. Januar 1869. **Nr. 2.** **IV. Jahrgang.**

Schumanniana Nr. 12.

Ein deutsches Requiem, nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum), komponirt von **Johannes Brahms,** Op. 45. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Partitur 8 Thlr. 10 Sgr., Klavierauszug 4 Thlr. 15 Sgr., Orchesterstimmen 8 Thlr., Chorstimmen: Sopran und Bass $17\frac{1}{2}$ Sgr., Alt und Tenor 20 Sgr. Vierhändiger Klavierauszug angekündigt.

DAS. »Wenn Johannes Brahms seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor«, diese prophetischen Worte Robert Schumann's in seinem musikalischen Testamente (Neue Zeitschrift für Musik, Band 39 Nr. 18) gingen am Charfreitage, 10. April 1868, im Dome zu Bremen mit der ersten Aufführung des Brahms'schen Deutschen Requiems vor 2500 Zuhörern in Erfüllung. Da hörten Tausende, die bis dahin noch keine Note von Brahms, kaum seinen Namen gekannt hatten, staunend, andächtig, tiefergriffen eine Musik, so kunstvoll und ernst wie die Sebastian Bach's, so erhaben und gewaltig wie Beethoven's *Missa solemnis,* überall gesättigt in Melodie und Harmonie durch Franz Schubert'schen Wohllaut, und gewürzt durch überraschende Instrumentaleffekte, mit einem Worte ein modernes Meisterwerk, »den höchsten Ausdruck unserer Zeit in idealer Weise ausgesprochen«. Selbst wir, die wir doch die Flügel des jungen Adlers hatten wachsen und sich entfalten sehen, waren auf solchen Aufschwung nicht gefasst, und in unsere Andacht und Freude mischte sich ein Gefühl, wie es etwa der Astronom empfinden mag, der am Himmelsgewölbe vor aller Welt endlich den Stern erglänzen sieht, den er schon längst, ohne jedoch Glauben zu finden, vorherverkündigt hatte.

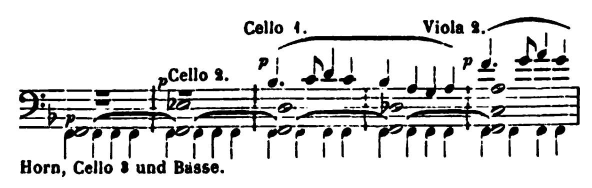
Das Deutsche Requiem, dessen Text sich Brahms selbst aus der Heiligen Schrift zusammengestellt hat, besteht aus 7 Nummern von etwa 8, 14, 12, 6, 6, 12 und 9 Minuten Länge, so dass die Aufführung des ganzen Werkes — ohne Pausen — ungefähr $1\frac{1}{4}$ Stunde in Anspruch nimmt. Nr. 1, 2, 6, 7 sind Chorsätze, Nr. 3 und 6 Chöre mit Baryton-Solo, Nr. 5 ein Sopran-Solo mit Chor. Das Orchester ist das grosse Beethoven'sche, selbstverständlich mit den verschiedensten Nüancen in der Anwendung, namentlich sind Bratschen und Celli öfters zu 2 oder 3 getheilt; ausserdem tritt für die zweite Hälfte von Nr. 1, die erste Hälfte von Nr. 2 und den Schluss von Nr. 7 Harfe hinzu. Brahms schreibt auf Seite 1 der Partitur bei der Harfe vor »wenigstens doppelt besetzt«. Diese Vorschrift ist wohl mehr als frommer Wunsch aufzufassen. Das Requiem wäre in Bremen mit einer Harfe aufgeführt worden, wenn es Brahms nicht zufällig geglückt wäre, noch in den letzten Tagen vor der Aufführung eine zweite Harfe aufzufinden. Da nun auch die vollkommen gleiche Stimmung von zwei oder mehreren Harfen ihre ganz absonderlichen Schwierigkeiten bietet, so wäre bedauerlich, wenn aus der Vorschrift der doppelten Besetzung des Harfenparts irgend ein Orchesterdirigent einen Entschuldigungsgrund, das Requiem nicht aufzuführen, entnehmen wollte. *Exempla sunt odiosa.*

Die erst für die Aufführung im Bremer Dome (zur Benutzung ad libitum) hinzugefügte Orgelstimme war dort bei verständiger Registrirung von grosser Wirkung; es wollte mir aber scheinen, als ob sie hin und wieder, und namentlich bei der Schlussfuge von Nr. 3, die feine Instrumentation etwas beeinträchtigte. Das durch 36 Doppeltakte ausgehaltene, bisher unerhörte Contra-*D* der getheilten Contrabässe wurde durch die 32füssigen Orgeltöne erdrückt.

Da ohne umfassende Notenbeispiele, auf die in einer Musikzeitung verzichtet werden muss, ein Werk wie das Brahms'sche Requiem sich nicht beschreiben lässt, so beschränke ich mich bei der nachfolgenden Besprechung seiner einzelnen Nummern auf Angabe des Charakters, des Satzbaues, der Instrumentirung, und Hervorhebung einzelner Stellen von besonders vorstechender Bedeutung. Bezüglich der ohnehin schon Jedem bekannten oder doch zugänglichen Texteswort genügt die Angabe der betreffenden Bibelstellen und der Anfangsworte. Ich werde nach Seiten der Partitur citiren, nicht nach den allzu spärlich vertheilten lateinischen Buchstaben. In dem vom Komponisten sehr spielbar, voll und schönklingend eingerichteten Klavierauszuge ist hin und wieder die Instrumentation angedeutet. Man kann sich aber ohne Einsicht in die Partitur keinen Begriff von der Mannigfaltigkeit und Feinheit in der Zusammenstellung und Führung der einzelnen Instrumente machen.

Nr. I, F-dur $\frac{4}{4}$, keine Violinen, dagegen zwei Bratschen und drei Celli, Contrabass, Flöten, Hoboen, Hörner, Posaunen, Harfe. Hauptsatz: Matth. 5, 4 »Selig sind die da Leid tragen«, erster Mittelsatz: Psalm 126, 5 »Die mit Thränen säen«, zweiter Mittelsatz: Psalm 126, 6 »Sie gehen hin und weinen«, dann Wiederholung des Hauptsatzes und Coda mit sanft verklingenden Harfen.

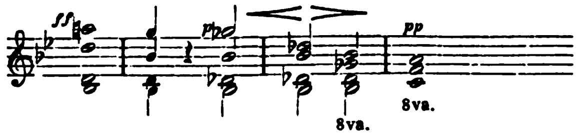
Schon die ersten Takte lassen uns nicht in Zweifel, dass wir ein durchaus modernes Werk vor uns haben:



Anfänglich glaubt man festen Grund zu haben, man ist nur zweifelhaft, ob F-dur oder -moll kommen wird. Das anscheinend so sichere *F* der Bässe wird indessen schon im zweiten Takte zur Dominante des Hauptseptimenakkords von *B*. Richtig, wir sind im dritten Takte in B-dur, im vierten Takte aber schon wieder in C-moll, bis endlich im fünften Takte mit dem vollständigen F dur-Dreiklange die Bestätigung kommt, dass unsere erste Vermuthung, das *F* der Hörner, Celli und Bässe sei der Grundton, vollkommen richtig gewesen ist. Es ist *in nuce* der moderne Glaube des neunzehnten Jahrhunderts, der sich erst durch Zweifel zur um so wohlthuenderen Gewissheit hindurchringen muss, Zweifel, die weder dem naiven Spener'schen Lutherthume Sebastian Bach's, noch der philosophischen Naturreligion Beethoven's Anfechtung bereiteten.

Als besonders geniale Stellen sind zu bezeichnen: die Eintritte der Violen und Celli S. 1, 2, 5, 8, 9 und 12 der Partitur, die Wechselgesänge des Chors und Orchesters S. 3 und 14, und der Bläser und Streicher S. 16, die Ingannos vom Hauptseptimenakkorde von F-dur nach Des-dur und nach dem Sextakkorde *A* 1 S. 4, 5, 15, 16, die a capella-Sätze S. 2 und 13, die Piano-Einsätze der Hörner und Posaunen S. 3, 6, 9, 10, 14 und sämmtliche Harfenstellen S. 5, 6, 7, 10, 11, 17, 18.
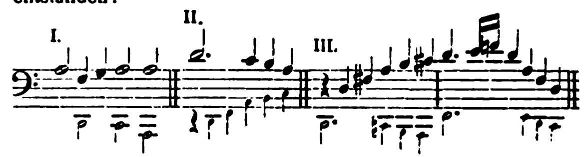
Zu der rührenden Elegie dieses ersten Satzes bildet der dramatisch gefärbte zweite einen wirksamen Gegensatz. Nr. II, volles Orchester und Harfe, bringt zunächst einen Todtenmarsch in zwei Theilen, C-moll $^3/_4$. I. Petri 1, 24, »Denn alles Fleisch ist wie Gras«; Trio, Ges-dur, Jakobi 5, 7, »So seid nun geduldig«; Wiederholung des Todtenmarsches; darauf 8 Takte *Sostenuto* in B-dur, I. Petri 1, 25 »Aber des Herrn Wort«, und fugirtes *Allegro*, B-dur $^4/_4$, Jesaias 25, 10 »Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen«. Das volle Orchester *pianissimo*, die dreigetheilten Violinen und Violen *con sordini*, stimmen den ersten Theil des Todtenmarsches an, Harfe, Hörner und Trompeten schlagen das zweite Viertel nach, S. 19. Nach 12 Takten folgt ein Solo der Streicher, Piccolo und Hoboen, 10 Takte, F-dur; erst bei der Wiederholung treten die Singstimmen mit einem Choral hinzu. Der ähnlich gebaute zweite Theil des Marsches, S. 23—26, ist ein fortwährendes *Crescendo* bis zum Eintritt des Chors, nach fünf *Fortissimo*-Takten beginnt das allmälige *Diminuendo* bis zum Schluss. Die schwirrenden Sordini der Streicher, die schrillen *Fortissimo*-Töne der Piccolo- und übrigen Holzbläser, die in die Oktave aufsteigenden Hörner, die dröhnenden drei Posaunen und Tuba durchrieseln grausig Mark und Bein. In etwas beschleunigtem Tempo folgt ein liebliches Trio von fast ausschliesslich reiner Dreiklangsharmonie, ebenfalls in zwei Theilen. Chor und Streicher wechseln mit den Rohrinstrumenten; S. 27—29. Im zweiten Theile schildern Flöten und Harfe »Den Morgenregen und den Abendregen«, S. 29—31. Es rieselt wiederum, diesmal aber holdselig mild. Nach Wiederholung des Marsches folgt ein *Sostenuto* und ein kräftiges *Fugato*, in welchem namentlich zwei dynamisch und harmonisch kühne Stellen von ausserordentlicher Wirkung sind, S. 43 und 52, wo von *fortissimo* G-moll, über *piano* Ges-dur, nach *pianissimo* F-dur, und, in der Parallelstelle, von Es-dur über Ces-dur nach B-dur modulirt wird. Die erste dieser Stellen lautet in den Singstimmen:
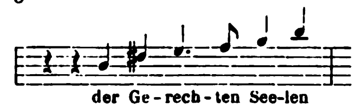


Ausserdem mache ich noch aufmerksam auf: die beiden im augmentirten Kanon geführten Stimmen des Sopran und Tenor S. 44 und des Tenor und Bass S. 45 (hier muss der Alt dem Tenor mit dem zweigestrichenen *C* aushelfen), dann die prächtigen Gegensätze bei den Worten »und Schmerz und Seufzen (*piano*) wird weg, wird weg müssen« (*forte stuccato*) S. 45—47, die Engführung des Hauptthemas S. 48, die in drei vollen Takten geschriebenen vier Dreivierteltakte S. 50, das Orgelpunkt-*Tranquillo* der Pauken und Celli mit der Engführung der Bläser und den Imitationen der Singstimmen S. 53—55, und das *Crescendo* und *Diminuendo* des Schlusses bei fortgehaltenem Orgelpunkte, S. 56 und 57.

Nr. III, Chor mit Baryton-Solo über Psalm 39, 5—8 und Weisheit Salomonis 3, 1, in acht Abschnitten: 1) $^4/_4$ D-moll S. 58—61, Baryton mit Chor: »Herr lehre doch mich«; 2) desgleichen in B-dur S. 61—64: »Siehe, meine Tage«; 3) desgl. D-moll, Wiederholung des ersten Abschnitts mit Coda, S. 64 bis 68; 4) und 5) Baryton-Solo und Chor in D-dur und moll, $^3/_2$: »Ach wie gar Nichts«, S. 68—74; 6) und 7) Chor mit kanonisch geführten Stimmen, $^3/_2$ A-dur, S. 74—81: »Nun, Herr, was soll ich mich trösten?«, und »Ich hoffe auf dich«; 8) Schlussfuge in D-dur: »Der Gerechten Seelen«, 36 Doppeltakte auf dem Contra-*D* der Contrabässe gebaut, S. 81—92.

Sämmtliche Melodien aller acht Abschnitte sind aus folgenden drei im dreifachen Contrapunkte erfundenen Hauptthemen durch Umkehrung, Diminution, Vor- und Nach-Zusätze u. s. w. entstanden:



Sogar das Fugen-Thema:



lässt deutlich seinen Ursprung aus Thema III erkennen. Selbstverständlich kann indessen an d i e s e m Orte nicht der strikte Beweis meiner Behauptung der thematischen Einheit sämmtlicher acht Abschnitte geführt werden.

In den ersten sechs Abschnitten klagt der Solo-Baryton, abwechselnd mit dem Chore, über die Nichtigkeit des menschlichen Lebens. Die Trostlosigkeit erreicht ihren Gipfel in Abschnitt 6 bei den Worten: »Nun, Herr, was soll ich mich trösten?« auf dem, *diminuendo* 6 Takte ausgehaltenen und in einer Fermate der Bläser verhallenden, verminderten Septimen-Akkorde von A-moll, Quintsextlage. Dann bricht endlich der Chor in aufjubelnden Triolen in die Trostesworte aus: »Ich hoffe auf Dich« und es beginnt die auf dem Orgelpunkte *D* aufgebaute Doppelfuge des Chors und Orchesters »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rührt sie an«. Sämmtliche Contrabässe (die Hälfte derselben stimmt ihr tiefes *E* einen Ton tiefer), Celli, Posaunen und Tuba, die Pauke in Sextolen *piano*, halten den Orgelpunkt *D* 36 Doppeltakte aus. Die Singstimmen (14 Einsätze in verschiedenen Lagen und

mehrere Male in Engführungen), theilweise unterstützt durch die übrigen Orchesterinstrumente (2 Trompeten und 2 Hörner in *D*, 2 Hörner in tief *B* verstärken ausschliesslich die ersten beiden Akkorde der Einsätze), führen die Hauptstimme, während andere Instrumente den *Dux* als *Comites* frei begleiten. Dieser riesige Orgelpunkt gleicht dem weiten Mantel Gottes, der alle Kreatur liebend umhüllt und sicher und warm hält.

Wenn dieser Orgelpunkt, gelegentlich der Aufführung der ersten drei Nummern des Brahms'schen Requiems während des vorigen Winters durch die Wiener Singakademie, den Tadel der Wiener Presse gefunden hat (man fand ihn dort zu nervenaufregend; ein Recensent verglich dessen beängstigende Wirkung sogar mit einem durch einen Tunnel hindurchbrausenden Eisenbahnzuge!), so erklärt sich dies aus dem fatalen Missverständnisse des Wiener Paukenschlägers, welcher die Vorzeichnung *fp* (d. h. nur der erste Schlag *forte*, sämmtliche übrigen der nachfolgenden Takte aber *piano*) übersehen, und, wie mir ein damaliger Zuhörer versicherte, die ganzen 36 Doppeltakte hindurch, also 3 — 4 Minuten lang, seine *D*-Sextolen *fortissime* gepaukt hat. Hierdurch wird obige maschinenhafte Auffassung hinlänglich locomotivirt.

Die Instrumentirung der einzelnen Abschnitte dieses Satzes ist äusserst mannigfaltig. Bald sind es Hörner, Pauken, Celli und Contrabässe allein, welche den psalmodirenden Klagegesang des Baryton begleiten, bald wechselt der Bläserchor mit dem Chore der Streicher oder einem fast a capella gesetzten Gesange des Chors, bis in der Schlussfuge das volle Orchester, jedoch ohne Harfe und Piccolo, eintritt. Ich würde einzelne Seiten der Partitur hervorheben, wenn nicht eben jede Seite von 58 — 92 ihre besonderen Vorzüge hätte. Ich sehe soeben, dass ich bei Nr. I und II ebenfalls sämmtliche Seiten der Partitur, und manche doppelt und dreifach, als besonders hervorstechend herausgehoben habe.

Die Solostimme des Baryton enthält keine Vortragszeichen. Als ich zum Zwecke einer Privataufführung mit Klavierbegleitung die ausgeschriebene Stimme dynamisch bezeichnet hatte, fand ich, dass meine *Crescendos* jedesmal mit dem Aufsteigen, meine *Diminuendos* mit dem Hinabsinken der Melodie zusammenfielen und begriff jetzt, weshalb Brahms die ganze Dynamik dem Sänger, nämlich der Natur der Stimme, überlassen durfte.

(Schluss folgt.)

Der Musik-Verein zu Wismar

in seinem fünfzigjährigen Bestande.

(Fortsetzung.)

Im Jahre 1819 und den folgenden Jahren bis 1825 war in Wismar ein überaus reges musikalisches Leben. Zahlreiche Sänger und Instrumental-Virtuosen gaben hier Konzerte, meist unter Mitwirkung des Musik-Vereins. Unter den Konzertgebern war auch ein Wismar'scher Organist, der als Komponist nicht unbedeutend gewesen ist, G. W. Kieser an St. Nicolai.

Den wohlthätigsten Einfluss auf die Entwickelung des jungen Vereins hatte der bekannte Clasing aus Hamburg. Ein intimer Freund des Bürgermeisters v. Breitenstern, ist er häufig persönlich in Wismar bei Aufführungen gegenwärtig gewesen und hat durch Rath und That zum guten Gelingen beitragen helfen. Ob Clasing schon bei dem grossen Konzerte in der Nicolai-Kirche am 12. und 13. September 1816, wo »die Schöpfung« von Haydn aufgeführt wurde, persönlich in Wismar anwesend war, ist nicht ersichtlich, gewiss hat er damals schon mit v. Br. in Beziehung gestanden. Seine erste persönliche Anwesenheit fällt, nach den schriftlichen Aufzeichnungen, in das Jahr 1819. Es heisst in den über die Uebungen geführten Protokollen: »Juli 1819 war Clasing aus Hamburg hier und erfreute uns an mehreren Uebungsabenden durch Phantasien auf dem Piano«.

Es ist einleuchtend, dass Clasing gerade nach der Richtung, worin er besonders arbeitete, dem Vereine von ganz besonderem Nutzen und eine wesentliche Stütze des Bürgermeisters gewesen ist.

Am 27. August 1819 fand in Rostock die Aufführung des »Samson« von Händel statt, an welcher der Musik-Verein sich mit 39 Mitgliedern, unter denen auch der Dirigent, betheiligte.

Das erste Konzert zum Besten der Armen, wie solche Konzerte bis in die neueste Zeit alljährlich gegeben worden sind, fand am 17. Januar 1820 auf dem grossen Audienzsaale des Rathhauses statt. Das Programm zeigt an: I. Abtheilung: 1. Hymne von Schulz: »Vor dir, o Ewiger«. 2. Bass-Arie aus der Schöpfung: »Rollend in schäumenden Wellen«. 3. Motette von J. G. Schicht: »Jesus meine Zuversicht«. II. Abtheilung: 4. Tenor-Arie aus der Oper »Achilles« von Ferd. Paër. 5. Zwei Kanons von Ferrari für drei Altstimmen. 6. Arie für den Sopran aus der Oper »Titus« von Mozart. 7. Lied für 4 Männerstimmen von Bluhm. III. Abtheilung: 8. Der 150. Psalm für zwei Sopranstimmen mit Chor von Abbé Stadler. 9. Terzett für Sopran, Tenor und Bass von G. W. Kieser: »Ueb' immer Treu' und Redlichkeit«. 10. *Salve Regina* von Häser.

Am 28. Februar 1820 feierte der wegen seiner Tüchtigkeit und biedern Gesinnung hochgeachtete Organist Parow an der St. Georgen-Kirche sein 50jähriges Amtsjubiläum, zu welchem Zwecke der Musik-Verein im Briesemann'schen Lokale (dem ersten Uebungslokale des Vereins) ein Konzert gab. Freunde und Schüler des Jubilars überreichten ihm Geschenke — Lehnstuhl, Amtsrock, Pelz und Pfeife — im Werthe von circa 100 Thlrn. N 2/3, und Se. K. H. der Grossherzog Friedrich Franz I. liess ihm in Anerkennung seiner verdienstlichen Wirksamkeit durch den Bürgermeister v. Breitenstern das Diplom eines Professors der Musik allergnädigst überreichen.

Von Johannis dieses Jahres an war der Verein eifrigst mit den Vorübungen zu einem grossen Musikfeste beschäftigt.

Unter der Direktion des Bürgermeisters v. Br. wurden nämlich am 21. und 22. September 1820 in der St. Nicolai-Kirche geistliche Konzerte gegeben und zwar am 21. September das Oratorium »Judas Maccabäus« von Händel, am 22. Sept. das Requiem von Mozart und der 100. Psalm von Händel.

Die Einstudirung dieser Werke erforderte freilich viele Mühe und Anstrengung, doch ging dieselbe, geleitet mit Umsicht und Energie, verhältnissmässig schnell vor sich und wurde zur vollkommenen Sicherheit gebracht, wie dies die Proben vor den Aufführungen bewiesen. Grössere Anstrengungen verursachte das intendirte Konzert hinsichtlich des äusseren Aufwandes, vorzüglich deshalb, weil man nicht im Stande war, in der damaligen pauvren Zeit nach den Kriegen grosse pekuniäre Opfer zu bringen. Das treue Zusammenwirken vieler Kräfte, geleitet durch den energischen und einflussreichen Bürgermeister v. Breitenstern, half aber auch diese Schwierigkeiten glücklich überwinden. Die Fuhrwerksbesitzer der Stadt und deren reiche Umgegend übernahmen, durch v. Br. dazu freundlich aufgefordert, die unentgeltliche An- und Zurückfuhr der fremden Musiker und Sänger mit circa 200 Pferden aus den Städten Schwerin, Ludwigslust, Ratzeburg, Lübeck, Rostock und Güstrow, und die altbewährte Wismarsche Gastfreundschaft bereitete denselben die freundlichste Aufnahme. Im Ganzen sind an auswärtigen »Musikern und Musikliebhabern« 124 bei dem Konzerte thätig gewesen, die sich auf folgende Städte und Orte vertheilen: Bremen, Hamburg, Klütz, Lübeck, Ludwigslust, Schwerin, Rostock, Toitenwinkel bei Rostock, Gerdeshagen bei Kröpelien, Bützow, Stralsund, Gingst auf Rügen, Greifswalde, Strelitz, Berlin, Boitzenburg, Zickhusen bei Wismar und Schweden.

Aber trotz aller dieser Erleichterungen waren die zu deckenden Kosten für das in der Kirche im hohen Chore gebaute und schön dekorirte Orchester, für die Illumination der Kirche, für Reisekosten der auswärtigen Künstler etc. etc. noch immer sehr gross, und war man wegen eines entstehenden Deficits besorgt; desto grösser war aber auch die Freude, als der Kassirer dem Festcomité die Eröffnung machte, dass die Einnahme 1316 Thlr. 29 Sch. N 2/3.
die Ausgabe 1256 - 33 -
betrage, mithin ein Ueberschuss von 59 Thlr. 44 Sch.
vorhanden.

Am Sonntage, als am 24. September, war auf dem Audienzsaale des Rathhauses eine musikalische Abendunterhaltung veranstaltet, bei welcher ausgeführt wurde: 1. Symphonie von Mozart in Es-dur. 2. Violinkonzert von Pelledor, ausgeführt vom Strelitzschen Konzertmeister Thomasini. 3. Ouvertüre fürs Orchester, komponirt von Clasing. 4. Hornkonzert von Lindpaintner, ausgeführt von Bode aus Ludwigslust. 5. Phantasie mit Gesang von Beethoven, vorgetragen von Clasing.

An eben diesem 24. September war auf dem benannten Saale und den Nebenzimmern zu Ehren gesammter »Musikliebhaber« nach Beendigung des Konzerts ein Ball arrangirt, auf welchem kalte Küche, Kuchen, Tischwein, Punsch und Thee unentgeltlich gereicht ward.

Es war immerhin eine kühne That des Bürgermeisters v. Breitenstern, in einer Stadt wie Wismar (damals mit 9400 Einwohnern) ein so grossartiges Musikfest zu veranstalten; doch rechtfertigte der Erfolg das Unternehmen glänzend. Das Konzert fiel nach dem Ur-

theile sämmtlicher Sachkenner sehr gut aus. Das Fest hatte durchaus den Zweck erreicht, Wismar hatte eine musikalische That gethan. Noch viele Jahre gedachte man hierorts mit erhebender Begeisterung der grossen Eindrücke, welche dies herrliche Musikfest hervorgerufen hatte.

1821 am 6. April wurde im Armen-Konzerte u. a. Messe von Fr. Schneider, Scenen mit Chor aus der »Zauberflöte« und Terzett mit Chor aus der Oper »Johann von Paris« gesungen.

Am 16. Oktober desselben Jahres wurde zum Besten der Armen »Semele« von Händel gegeben.

Am 13. Januar 1822 hielt der Musik-Verein dem am 8. Jan. im 81. Lebensjahre verstorbenen Professor Parow (»dem sehr verdienten Mitgliede des Vereins«) eine Todtenfeier in der St. Georgen-Kirche durch Aufführung geeigneter Pièces aus dem Oratorium »Judas Maccabäus«.

Haydn's »Schöpfung« wurde am 3. Oktober d. J. öffentlich aufgeführt, wobei Bürgermeister v. Breitenstern und seine Schwester, Frl. Ulrike v. Breitenstern, auf zwei Flügeln begleiteten.

Da es an einem Orchester in der Stadt völlig mangelte, so waren mehrere Dilettanten zu einem Instrumental-Vereine zusammengetreten, der am 13. Februar 1823 sich so weit entwickelt hatte, dass er vereint mit dem Musik-Vereine öffentlich in einem grösseren Konzerte im Briesemann'schen Lokale auftreten konnte.

Aus dem Programme dieses Konzerts wollen wir mittheilen: 1. Grosse Symphonie von Mozart. 2. Doppel-Konzert für Flöte von Cimarosa. 3. Ouvertüre von Rossini. 4. Symphonie von Küffner.

Der Instrumental-Verein, welcher sich mit dem Musik-Vereine vereinigte, bildete mit der bald hernach entstehenden kleinen städtischen Musikkapelle das Orchester bei allen grossen Aufführungen des Vereins.

Am 16. Oktober 1823 wurde zum Besten der Armen mit Unterstützung des Rostocker Stadtmusikdirektors Weber auf dem Audienzsaale das Oratorium: »Die Jahreszeiten« von Haydn unter grosser Betheiligung des Publikums aufgeführt.

Händel's »Josua« mit der Instrumentalbegleitung von Clasing wurde am 29. April 1824 und zum Geburtstage Klopstock's »Der Erbarmer« gesungen.

Händel's »Messias« scheint nicht öffentlich aufgeführt zu sein um diese Zeit, obwohl er nach den Protokollen der Uebungsabende geübt worden ist.

Das Jahr 1825 sollte für den Verein ein verhängnissvolles werden. Nachdem im Laufe des Januar »Das Ende des Gerechten« von Schicht geübt worden war, wurde am 3. und 10. Februar der Musik-Verein wegen Krankheit seines ersten Direktors ausgesetzt, und schon am folgenden Uebungsabende, am 17. Februar, war die Gesellschaft in tiefster Trauer wegen des am 14. erfolgten Ablebens des Bürgermeisters C. von Breitenstern.

Das Begräbniss am 18. und die an demselben Tage gehaltene Todtenfeier in St. Marien bekundeten, wie viel der Musik-Verein, wie viel Wismar an diesem Manne verloren hatte. Bei der kirchlichen Feier betheiligte sich der Verein durch zwei Grabgesänge: »Jesus meine Zuversicht« nach Schicht und »Auferstehn, ja auferstehn« nach Bach.

Vier Wochen nach dem Ableben seines hochverehrten Direktors und Gründers (am 14. März) veranstaltete der Musik-Verein auf dem Rathhaussaale eine Gedächtnissfeier durch Aufführung des Requiem von Mozart. Die Zahl der zu dieser Feier Geladenen betrug mit dem Orchester über 400 Personen. Im Hintergrunde des Saales versinnlichte ein einfaches transparentes Denkmal mit dem Namenszuge C. v. B. die Beziehung der Feierlichkeit. — Die ergreifende Aufführung ward noch ausgezeichnet durch die andachtsvolle Stille aller Zuhörer während derselben.

Ein harter, fast tödtlicher Schlag hatte den Verein getroffen. Der Mann, welcher es verstanden hatte, durch sein Talent, durch seine Begeisterung für die Kunst, durch ernste, mühevolle Arbeit und herzgewinnende persönliche Liebenswürdigkeit einen aus Laien bestehenden Verein zu bilden, der in kurzer Zeit, noch zu seinen Lebenszeiten, sich zu einer Schule der Kunst entwickelte, dieser kühne und edle Jünger der herrlichen Tonkunst hatte sein Haupt zum Todesschlummer geneigt. Wie aber das Wirken bedeutender Männer immer über ihr Grab segensreich hinausgeht, so auch bei von Breitenstern. Seine junge Pflanzung wurde nach seinem zu früh erfolgten Tode nicht zerstört, sondern sie entwickelte sich frisch und kräftig in den folgenden Jahren und erstarkte, obgleich mancher Sturm darüber hinbrauste.

Nach v. Breitenstern's Tode ergriff der vom Vereine durch Stimmenmehrheit erwählte seitherige zweite Direktor, Weinhändler (später Senator) L. M. Schulze den Kommandostab und führte mit Geschick und Eifer das begonnene Werk fort.

Zunächst wurde das schon eingeübte Schicht'sche Oratorium »Das Ende des Gerechten« mit Orchesterbegleitung im März desselben Jahres aufgeführt und sodann begann der Verein das Studium des »Samson« von Händel zum nächsten Armen-Konzerte.

(Schluss folgt.)

Besetzung und Ausstattung der Wiener Hofoper um 1720.

Die Oper war damals im strengsten und ausschliesslichsten Sinne in Wien eine Oper nur für den Hof. »Assembleen sind hier der einzige regelmässige Zeitvertreib«, schreibt die geistreiche Lady Worthley-Montague im Oktober 1716 aus Wien; »Oper hat man nur bei Hofe und gemeiniglich nur bei besonderen Gelegenheiten«. Aber die Oper war nicht nur für den Hof, sie wurde auch vom Hofe selbst gegeben — in welcher Weise, lehrt ein Bericht aus dem Jahre 1724 in einer englischen Zeitung. »Der Kaiser [Karl VI.] ist höchst zufrieden mit der Aufführung der Oper«, beginnt derselbe, »die nun schon 2mal diese Woche gegeben ist und heute zum dritten Mal daran kommt. Alle Mitwirkenden sind Personen vom Stande, wie aus der angefügten Liste erhellt, und S. kaiserl. Majestät selber begleitet die Singenden auf dem Flügel als erster Direktor des Orchesters. Die Worte dieser Oper, Euristeo genannt, sind von Apostolo Zeno, Sr. Maj. Hofdichter und Historiographen, und die Musik ist komponirt von Antonio Caldara, des Kaisers Vicekapellmeister. Da der Komponist seine äusserste Kunst angestrengt hat, um etwas Ausserordentliches bei dieser grossen Hoffeierlichkeit zu produciren, so war er nicht wenig besorgt um die Aufführung seiner Musik; aber er war entzückt, als er hörte, dass es so trefflich ging, denn die erlauchten Personen sangen und spielten über alle Erwartung gut.

Die Sänger in dieser Oper sind:

Gräfin Margaretha Orsini von Plakai.
Gräfin Judith von Starhemberg.
Gräfin Josepha von Berg.
Marquis Karl Joseph von Galirati.
Prinz Ludwig Pius von Savoyen.
Graf Ferdinand Harrach.
Marchese Pietro Stella.

Die Mitwirkenden in dem Orchester sind:

Graf Adam von Questenberg, Theorbo.
Graf Ferdinand von Pergen, zweiter Flügel.
Graf Ludwig von Saleburg, Flöte (German Flute).
Graf Karl Robert, Truchsess von Zeil } Oboen.
Graf Siegfried von Lengheim } Oboen.
Graf Friedrich Gavriani } Bassons (Fagotti).
Baron Constantin Figher } Bassons (Fagotti).
Graf Ferdinand v. Lamberg
Prinz Christian v. Lobkowitz
Graf Christoph v. Proskow
Graf v. Apermont
Graf Joseph v. Stulenberg
Graf Karl Franz v. Rotal
Graf Christoph Pertusali
Graf Casimir v. Wertenberg [Wartenberg?]
Graf Octavian Piccolomini
Graf Franz Pachta
Baron Michael Lazari
} Violinen.
Graf Joh. Baptist v. Pergen
Graf Siegmund v. Herberstein
Graf Joh. Karl v. Hardeck
} Bassviolinen (Violoncelle).
Graf Adam Philipp Logi, Contrabass.

Zwischen den Akten führen folgende erlauchte Personen Tänze auf:

Nach dem ersten Akt: Gräfin Rosalia v. Thurn und Valsassina. Gräfin Christiana v. Salm. Gräfin Josepha Henklin.

Gräfin Antonie v. Zinzendorf. Graf Karl v. Salm. Graf Anton Strasoldo. Graf Joseph Zobur. Baron Christian v. Westenrad.

Nach dem zweiten Akt: Erzherzogin Maria Theresia Carolina (damals 7 Jahre alt). Gräfin Eleonora v. Goes. Gräfin Josepha v. Fünfkirchen. Gräfin Isabella v. Styrum. Gräfin Franziska v. Thierheim. Graf Heinrich v. Schlick. Graf Franz v. Schrottenbach. Graf Wenzel v. Vernier. Graf Cäsar v. Capitani.

Nach dem dritten Akt: Die Erzherzoginnen Maria Theresia und Maria Anna. Gräfin Maria Anna v. Althan. Gräfin Maria Anna v. Cerbellon. Gräfin Wilhelmine v. Souches. Gräfin Sophia v. Wurm. Graf Karl v. Althan. Graf Leopold v. Kinsky. Graf Karl v. Cobenzyl. Graf Siegmund v. Khevenhüller. Prinz Pietro Rofrano.«

(Correspondenz aus Wien in *The Daily Courant* Nr. 7054 vom 30. Mai 1724. London.)

Die Opern waren im Garten der »Favorita« im Freien. Der obige Bericht über die Besetzung wird ergänzt durch einen anderen über die Ausstattung von Lady Worthley-Montague acht Jahre zuvor. Sie schreibt an ihren Freund, den Dichter Alexander Pope, im September 1716 aus Wien: »Der englischen Kirchenzucht bin ich in der That so weit abtrünnig geworden, dass ich letzten Sonntag die Oper, welche in dem Garten der Favorita aufgeführt wurde, besuchte und mich so sehr daran ergötzte, dass mir noch keine Reue angekommen ist sie gesehen zu haben. Nichts von dieser Art kann jemals prächtiger gewesen sein; und ich kann es wohl glauben, was man mir sagte, nämlich dass die Verzierungen und Kleider den Kaiser dreissigtausend Pfund Sterling (200,000 Thaler) gekostet haben. Die Bühne, die über einen breiten Kanal erbauet war, wurde beim Anfange des zweiten Akts in zwei Theile getheilt, so dass man das Wasser erblickte, auf welchem unmittelbar von verschiedenen Seiten zwei Flotten von kleinen vergoldeten Schiffen erschienen, die ein Seetreffen vorstellten. Es ist nicht leicht, sich in Gedanken einen Begriff von der Schönheit dieses Auftrittes zu machen, der sich meinem Gedächtnisse besonders eingeprägt hat, obwohl das Uebrige in seiner Art ebenfalls vollkommen schön war. Die Geschichte der Oper ist die Zauberei der Alcina, welche treffliche Gelegenheit bietet zum Gebrauche mannigfaltiger Maschinen und Verwandlungen, die mit überraschender Schnelligkeit beschafft werden. Das Theater ist so gross, dass es dem Auge schwer wird, darüber hin zu schauen, und die Kleider sind von der äussersten Pracht, zusammen 108 Stück. Kein Haus wäre gross genug, diese weitläuftigen Anstalten und Verzierungen zu fassen; nur sind die Damen, die in freier Luft sitzen müssen, grossen Unbequemlichkeiten unterworfen, denn es ist blos ein einziger Baldachin für die kaiserl. Familie da, und als bei der ersten Aufführung ein Regenschauer einfiel, so ward die Oper unterbrochen und die Gesellschaft drängte sich in solcher Verwirrung davon, dass ich beinahe todtgedrückt wäre.« *)

*) Sie fügt dann noch eine scherzhafte Beschreibung des Wiener deutschen Schauspiels hinzu, die zwar eigentlich nicht hierher gehört, aber doch für die Zeit so charakteristisch und auch an sich so »g'spassig« ist, dass man ihr wohl einen Platz hier in der Anmerkung gönnen darf. »Sind nun ihre Opern reizend«, fährt sie in ihrer Erzählung an Pope fort, »so sind ihre Lustspiele im selben Grade lächerlich. Sie haben nur Ein Schauspielhaus; ich hatte die Neugierde, dahin zu gehen in eine deutsche Komödie, und war recht froh, dass es gerade die Geschichte Amphitryon's traf. Da dieselbe schon von einem lateinischen, französischen und englischen Dichter behandelt ist, so war ich neugierig, was wohl ein österreichischer Verfasser daraus machen würde. Ich bin der Sprache mächtig genug, um den grössten Theil zu verstehen, und nahm überdies eine Dame mit, welche die Güte hatte mir jedes Wort zu erklären. Man nimmt gewöhnlich eine Loge, die Raum für vier Personen enthält; der Preis dafür ist ein Dukaten. Das Haus kam mir niedrig und finster vor; doch die Komödie, ich gestehe es, ersetzte diesen Mangel bewundernswürdig. In meinem Leben habe ich so viel noch nicht gelacht. Es fing damit an, dass der verliebte Jupiter aus einem Guckloche in den Wolken fiel, und endigte mit der Geburt des Herkules. Doch das Allerlustigste war der Gebrauch, den Jupiter von seiner Verwandlung machte; denn sobald er als Amphitryon erschien, schickte er (statt mit der raschen Entzückung, die Dryden ihm in den Mund legt, zu Alkmenen zu eilen) zu dessen Schneider, betrügt ihn um ein gesticktes Kleid, seinen Banquier um einen Beutel mit Geld, einen Juden um einen Diamantring, und bestellt in Amphitryon's Namen ein grosses Abendessen: worauf der grösste Theil des Lustspiels sich damit abgiebt, die Verlegenheit dieses armen Mannes bei der unaufhörlichen Zudringlichkeit seiner Gläubiger vorzustellen. Merkur behandelt Amphitryon's Diener Sosias auf die gleiche Art. Aber man kann es dem Poeten schwerlich verzeihen, dass er sich die Freiheit genommen hat, sein Stück nicht nur mit unanständigen Ausdrücken, sondern mit so groben Worten zu untermengen, die, wie mir deucht, unser Pöbel nicht einmal einem Marktschreier zu gute halten würde. Ueberdies liessen die beiden Sosiasse ihre Hosen den Logen gegenüber, die voll von Leuten vom ersten Range waren, recht treuherzig nieder; und diese schienen mit dem Zeitvertreibe so wohl zufrieden, dass sie mich versicherten, es wäre ein Meisterstück. Ich schliesse meinen Brief mit dieser merkwürdigen Beschreibung, die wohl werth wäre, von unserm Bühnenfeind Jeremias Collier in Erwägung gezogen zu werden.«

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** (Elftes Abonnement-Konzert im Gewandhaussaale. Freitag den 1. Jan. 1869.) *PS.* Schon seit Jahren pflegt das Gewandhauskonzert seine Gäste am Neujahrstage mit einer ausgesucht ernsten und würdigen Leistung zu begrüssen, und zwar wählte man gewöhnlich ein Chorwerk in das Programm, das entweder geradezu geistlich war, wie eine Bach'sche Kantate oder Motette, oder doch wenigstens einer besonders weihevollen und festlichen Stimmung Ausdruck verlieh. Diesmal schien der alte gute Brauch in Vergessenheit gerathen zu sein, wenn auch die beiden ausgewählten Orchesterwerke den Abend auf das Würdigste eröffneten und beschlossen. Die Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis von Gluck wurde mit Kraft und Feuer ausgeführt, und die Mozart'sche Cdur-Symphonie mit der Schlussfuge war eine Meisterleistung unseres Orchesters, dessen in dieser Saison dem Streichorchester völlig ebenbürtig gewordene Holzbläser eine besondere Anerkennung verdienen. Ein dem Gewandhause seit lange bekannter Gast erschien in Frau Hermine Rudersdorff aus London, welche »Ariadne auf Naxos«, Scene und Arie von Joseph Haydn, sang und ein Schlummerlied mit Begleitung von Klavier, Violen und Violoncellis von Randegger. Haydn spricht in seiner »Ariadne« eine Sprache, die man sonst von ihm zu hören nicht gewohnt ist, und die ich, wie ich offen bekenne, auch nicht gern von ihm höre. Das hohe tragische Pathos steht ihm nicht an, und neben wahrhaften Schönheiten macht sich die damalige italienische Opernphrase in unerfreulicher Weise geltend. Ausserdem ist der Bau der Scene ungeschickt: zwei lange, zum Theil dramatisch höchst wirkungsvolle Recitative werden durch zwei Arien getrennt und abgeschlossen; es fehlt an einer wirksamen Steigerung und das Ganze ermüdet, wenn nicht eine glänzend virtuose Gesangsleistung Leben und Interesse verleibt. Eine solche aber schien unser Publikum bei Frau Rudersdorff nicht zu erkennen, und wir können ihm nicht Unrecht geben. Die bewundernswerthe Sicherheit dieser Sängerin, der schöne musikalische Charakter ihres Gesanges vermögen nicht völlig zu entschädigen für ihre sehr geschwächten Stimmmittel, für eine gewisse Kälte und den Mangel an Individualisirung der Auffassung, sowie für ein gewisses hässliches Forciren besonders der tiefen Töne und die zuweilen unvermittelt auftretende Heftigkeit und übermässige Stärke der hohen Fortestellen. Es ist die Pietät für eine bedeutende Künstlerin, welche mir den Wunsch abnöthigt, sie möge hinfort ihre Leistungen auf ruhig getragene Gesangspartien beschränken, in denen sie, wie ich hoffe, noch lange Zeit erfreulich wirken kann, ohne den von Jahr zu Jahr erfolgloseren Kampf mit einer naturgemäss eintretenden Widerspenstigkeit der Stimme kämpfen zu müssen. Das ihr bequem liegende Randegger'sche Wiegenlied sang sie vortrefflich. Leider ist es eine ungemein nichtssagende und schwächliche Komposition, die zwar in fashionablen Londoner Kreisen nach dem bekannten traurigen Standpunkte des englischen Durchschnittsgeschmackes gefallen haben mag, aber selbst für unser sonst in diesem Punkte auch nicht eben felsenfestes Publikum doch etwas zu süsslich und hohl erscheinen mochte, welches übrigens der Sängerin lebhaften Beifall spendete. — Ebenfalls einen alten Bekannten begrüssten wir in Herrn August Wilhelmj, der sich rasch zu einem unserer bedeutendsten Geiger emporgeschwungen hat. Für alles Technische ist seine Begabung wahrhaft genial; Schwierigkeiten auf diesem Gebiete bestehen für ihn nicht; alle Doppelgriffe, Terzen, Oktaven, Decimen giebt er mit einer unerreichten

Sicherheit, Reinheit und Schnelligkeit. Dabei ist er, Schüler unseres Konzertmeister Ferdinand David, ein Zögling deutscher Schule, was besonders in der markigen Kraft und Fülle seines Tones und dem Adel seines Vortrags erkennbar ist. Aber die von ihm getroffene Wahl der vorgetragenen Stücke beklage ich aufrichtig. Das Konzert für die Violine von Anton Rubinstein (erster Satz) ist ein unerquickliches, gespreiztes Werk, und die Othellophantasie von Ernst mag man nicht von einem schlechten oder unbedeutenden Geiger hören, geschweige denn von einem ausgezeichneten. Es wäre tief zu beklagen, wenn eine so hervorragende Kraft nicht auch wahrhaft bedeutenden Aufgaben sich zuwenden wollte, und wenn wir Herrn Wilhelmj wieder einmal in den gewohnten Räumen hören werden, so wird er uns hoffentlich durch eine angemessenere Wahl zu einer ganz ungetrübten Freude an seinen Leistungen kommen lassen, welche schon diesesmal die Zuhörer zu enthusiastischem wiederholtem Applaus hinrissen.

* **Leipzig.** (Zwölftes Abonnement-Konzert im Saale des Gewandhauses am 7. Januar.) *PS.* Eröffnet wurde der Abend mit der Haydn'schen Symphonie Es-dur (Nr. 1 der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe). Die im Ganzen höchst konservative Haltung der Gewandhausprogramme, welcher man oft Vorwürfe gemacht hat, billigen wir im Prinzip vollkommen. Aber die geringe Abwechslung, welche man beispielsweise in den Haydn'schen Symphonien eintreten lässt, ist gerade vom konservativen Standpunkte aus zu missbilligen. Es wäre nicht zu viel, wenn in jedem Winter neben den Beethoven'schen Symphonien auch eine bis zwei bisher unbekannte Haydn'sche und die eine oder andere minder häufig gehörte Mozart'sche Symphonie neu einstudirt würden. Daneben müssten die bereits eingebürgerten Lieblinge des Publikums immer noch Raum finden. Bisher jedoch haben wir vergeblich auf eine planvolle Erweiterung unserer Programme nach dieser Seite hin gehofft. Ausserdem aber litt die gestrige Aufführung der Haydn'schen Es-dur an manchen Unebenheiten, wie z. B. gleich beim Thema-Einsatz im ersten Theile; die bekannten Hornstellen schienen von bösen Dämonen verfolgt zu werden, das Blech klang besonders im letzten Satze schreiend und hart. Der Glanzpunkt war die Violin-Variation im *Andante*, von Konzertmeister David mit gewohnter Meisterschaft gespielt. Aber in Summa, die Symphonie war nicht sorgfältig genug eingeübt, man hätte gern zufrieden sein können, wenn sie eben so gut und sicher gegangen wäre, wie die im zweiten Theile vorgeführten Orchestersätze. Es war dies Entr'act und Ouvertüre aus der Oper König Manfred von C. Reinecke. Dem Entr'act schadet seine Schubert'sche, der Ouvertüre ihre Schumann'sche Färbung Nichts; beide Werke, schon einmal, und zwar, wenn wir nicht irren, im vorigen Winter durch Kapellmeister Reinecke im Gewandhause zu Gehör gebracht, darf man getrost zu den erfreulichsten Instrumentalschöpfungen unserer Zeit zählen. Sie zeigen eine wohlthuende Sicherheit in der Faktur, feinen und edlen Sinn, klar ausgeprägte und zur musikalischen Verarbeitung geschickte Themen, schöne Instrumentirung, und während der Entr'act besonders durch melodischen und instrumentalen Reiz sich auszeichnet, erfreut an der Ouvertüre vorzüglich die geschickte und ernste thematische Arbeit, welche sich besonders gegen den Schluss zu einem höchst wirksamen Eindrucke steigert. — Das wiederholte Auftreten von Frau Hermine Rudersdorff hat mein im vorigen Berichte über sie ausgesprochenes Urtheil nur bestätigt. In Recitativ und Arie aus Julius Cäsar von Händel gelangen ihr die getragenen Partien. Vom *Allegro* an verwischte sich der gute Eindruck, die Koloratur war nicht tadellos, und das an sich recht schön klingende *Mezza voce*, mit welchem Frau Rudersdorff den ganzen Schluss der Arie sang, erschien einigermaassen unmotivirt und wird in dieser Ausdehnung schwerlich in der Intention des Komponisten gelegen haben. Im zweiten Theile trug die Sängerin vor »Medea, Scene und Arie von Randegger (neu, Manuscript)«; eine Komposition, für welche sich als Nebentitel empfehlen möchte »Viel Lärmen um Nichts«. — Schliesslich liess sich als Pianist Herr Ignaz Brüll aus Wien hören. Während er im zweiten Theile, wenn auch durchaus nicht hervorragend gut, doch recht angenehm einige Solostücke vortrug (*Moment musical* von Franz Schubert und *Scherzo a capriccio* von Mendelssohn), spielte er im ersten Theile ein Klavierkonzert eigener Produktion (neu, Manuscript). Der Komposition ist nachzurühmen, dass es ihr an ernstem Wollen nicht fehlt. Leider aber ist in der Kunst zwar ohne ernstes Wollen nichts Rechtes zu leisten, aber es muss auch das Vollbringen hinzukommen. Eine wahre Musterkarte von Anklängen war schliesslich das, was wir als Eindruck zu registriren hatten; natürlich hatten Schubert, Schumann und Chopin das grösste Kontingent gestellt. Das Spiel des Herrn Brüll bewegte sich innerhalb einer gewissen Mittelmässigkeit, gegen die man leicht gleichgültig wird in einer Zeit, wo ein sehr solider Klavierdilettantismus sich überall einbürgert und glänzende Meteore der Technik das Publikum an scharf gewürzte Kost gewöhnt haben. So war denn auch die Aufnahme des Herrn Brüll von Seiten der Zuhörer eine sehr kühle, ein Schicksal, das er übrigens mit Frau Rudersdorff theilte.

* **Wien,** 28. Dezember. Im vierten philharmonischen Konzert erschien als Novität eine Ouvertüre des Orchestermitgliedes Käsmayer, welche freundlich aufgenommen wurde, aber als ein, zwar mit dem bekannten Geschicke des Komponisten zusammengestelltes, mitunter aber von trivialen Phrasen durchzogenes Konglomerat der Ideen verschiedener Meister — von Rossini bis Beethoven — keinen künstlerischen Werth in Anspruch nimmt und jenen Musikstücken beizählt, die, ohne Nachtheil für die Kunst, ungeschrieben bleiben konnten. Frau Auspitz-Kolár spielte mit verdientem Beifall das Klavierkonzert in A-moll von Schumann, nur dass ihre Kraft im letzten Satze etwas erlahmte. Als Zugabe folgten noch Hiller's: »Zur Guitarre« und Mendelssohn's Fis moll-Scherzo. Einen prächtigen Eindruck machte das Präludium und die Fuge in C-moll von Mozart (die Fuge ursprünglich für zwei Klaviere, später sammt Präludium für ein Streichquartett gesetzt); den Schluss bildete Beethoven's achte Symphonie. — Der Orchesterverein produzirte an seinem ersten Gesellschafts-Abend die Chöre und Zwischenakte zu »Thamos, König von Egypten« von Mozart. Das verbindende Gedicht zu Gebler's Drama, von Freiherrn von Vincke verfasst, sprach der Hofschauspieler Lewinsky. Die Mozart'sche Musik erregte zum Theil lebhaftes Interesse. — Haydn's Schöpfung, im Hofburgtheater zu dem gewohnlichen wohlthätigen Zwecke zweimal aufgeführt, füllte abermals das Haus in allen Räumen. Am ersten Abend sang Frau Wilt, am zweiten Frau Passy die Sopranpartie, Adams die Tenor- und Mayrhofer die Basspartie. Die zweite Aufführung stand hinter der ersten, und diese wieder hinter jenen klassischen Aufführungen, welche man zu Staudigl's und Hasselt's Zeiten hier erlebt hatte, fühlbar zurück. — Laub und Frau Schumann haben von dem hiesigen Publikum in glänzenden Konzerten Abschied genommen, namentlich gestaltete sich der letzte Laub-Abend im kleinen Redoutensaale zu einem wahren Feste seiner zahlreichen Freunde. Auch Frau Schumann erfreute sich des wärmsten Antheils. — In der vierten Quartett-Soirée Hellmesberger gelangte ein neues Oktett des jüngeren Grädener zur Aufführung, welches abermals Zeugniss von der entschiedenen Begabung des jungen Komponisten ablegte und in allen seinen Theilen mit lebhaftestem Beifall aufgenommen wurde. Das Oktett ist nicht nur technisch schön und tüchtig durchgearbeitet, sondern auch — und dies ist sein grosses Verdienst — im Ganzen genommen von so freier, selbständiger Erfindung, wie dies bei neueren Werken dieser Art nur noch ausnahmsweise der Fall ist. Schumann und Bach vollendeten das Programm des Konzertes. — Im Operntheater nimmt derzeit Niemann das volle Interesse in Anspruch; das Publikum strömt in dichten Massen dem Theater zu. — In der General-Versammlung des Musikvereins wurden namentlich die Berichte über den Fortschritt des Baues des neuen Vereinshauses mit lebhafter Befriedigung hingenommen, und sämmtliche Direktoren wiedergewählt. *H. K.*

* **Zürich.** (Konzert am 22. Dezember 1868.) Ein Klavierkonzert von Hermann Götz bildete neben der Schumann'schen B dur-Symphonie diejenige Nummer des heutigen Programms, die die Aufmerksamkeit und das Interesse des hiesigen Publikums am meisten in Anspruch nahm. Dieses Konzert wusste sich in hohem Grade den Beifall der Zuhörer zu gewinnen, es imponirte, Jedermann hatte das Gefühl, einer ganz bedeutenden künstlerischen Leistung gegenüber zu sein; der Beifall war stürmisch, enthusiastisch, und der Komponist (und Spieler, in Einer Person) wurde hervorgerufen. Der Schwerpunkt des Beifalls fiel jedenfalls auf die Komposition, denn die Aufgabe, in der hiesigen Tonhalle mit einem Klaviersolo aufzutreten und eine schöne Wirkung zu erzielen, erwies sich in dem ungeheuren Raume als eine ziemlich undankbare. Herr Götz löste seine Aufgabe so gut, als es unter so erschwerenden Umständen nur immer möglich war, und bewährte sich bei dieser Gelegenheit, sowie durch den Vortrag der Chopin'schen G moll-Ballade, als ein ganz vorzüglicher Klavierspieler. Wir gratuliren dem Komponisten von ganzem Herzen zu dem schönen Erfolge, den er errungen und in vollem Maasse verdient hat.

* **Kopenhagen.** (Theater-Verhandlungen.) Ein neues, das kgl. Nationaltheater betreffendes Gesetz kam im Folkething am 18. Nov. zuerst zur Verhandlung und hat seit jener Zeit nicht aufgehört, in der Hauptstadt aufs Lebhafteste besprochen zu werden. Der Zuschauerraum war bei jener Verhandlung ganz gefüllt, während er bei anderen wichtigen Debatten und Beschlüssen wenig in Anspruch genommen zu werden pflegt. Die »idealen Interessen« des Theaters fanden damals in dem Abg. Bille einen beredten Vertheidiger, worauf Thurah die Bedeutung desselben als Volksbildungs-Institut rundweg leugnete. Winther stellte sich auf einen apart dänischen Standpunkt und wollte desshalb Oper und Ballet ganz abgeschafft wissen; »Oper und Ballet« heisst allerdings der gierige Schlund, der haupt-

sächlich das Geld verschlingt. Sehr erbaut war der Zuschauerraum, dass auch der Kultusminister Propst Hansen zu Gunsten des Theaters sprach, natürlich nur soweit dies einem geistlichen Herrn ziemt. Die mächtigen Grundtvigianer aber waren dagegen auch gegen den beabsichtigten Neubau eines Schauspielhauses. Fallesen nahm sich der Sache mit Wärme an und meinte, wenn der Bau eines Museums für ausgestopfte Vögel dem Staate $^1/_2$ Million gekostet, so solle man das »wirklicher Kunst« gewidmete Theater nicht dem Untergange weihen — wofür der Zuschauerraum in laute Bravorufe ausbrach. Im Ganzen aber schien trotzdem wenig Aussicht zu sein für eine Fassung des Gesetzes, wie namentlich die Hauptstadt wünscht, und die anhänglichsten Theaterfreunde verliessen die zweitägigen Verhandlungen gesenkten Hauptes. Es handelt sich wesentlich darum, möglichst den vollen Betrag des bisherigen Staatszuschusses zu erhalten, oder wenigstens doch die von der Theater-Kommission vorgeschlagenen 50,000 Thlr., d. h. etwas mehr als die Hälfte des früheren Betrages. Zur Erreichung dieses Zieles werden alle Hebel in Bewegung gesetzt und sowohl in der Presse wie in den Gesellschaften wird noch immerfort ein erbitterter Krieg geführt über die Sache des königl. Nationaltheaters, dessen Schicksal wahrscheinlich wesentlich in dem in der Theatersache niedergesetzten Folkethingsausschusse, der ohne Zweifel demnächst seinen Bericht erstatten wird, entschieden werden dürfte. Nachdem Seitens der Kopenhagener Kommune eine Theilnahme an dem Bau eines neuen, der Hauptstadt würdigen Schauspielhauses in Aussicht gestellt ist, arbeiten Ausschuss und Reichstag unter einem doppelten Drucke, insofern die Kommune mit ihren Anerbietungen zurücktreten würde, wenn der Reichstag nicht mindestens das Allernothwendigste zur Aufrechthaltung des Nationaltheaters bewilligte. Das wahrscheinliche Resultat lässt sich daher schon jetzt absehen, nämlich: dass der Staat die von der Theater-Kommission vorgeschlagenen jährlichen 50,000 Thlr. R.-M. zuschiesst, dass endlich ein neues Haus gebaut wird und es sich dann bei einigermaassen guter Leitung bald herausstellen wird, dass bei dem mit Sicherheit zu erwartenden jährlich steigenden Theaterbesuche die Bühne nicht nur bestehen, sondern ihre Künstler auch anständig gagiren kann. Aber eine gute Leitung gehört dazu und es verdient bemerkt zu werden, dass ein hiesiges Blatt, »Dagens Nyheder«, gelegentlich der Aufführung der Björnson'schen Tragödie »Hulda« in Mannheim mit Recht hervorhob, mit welcher Kraft das dortige Theater geleitet wird, welches in einer Woche nicht weniger als sieben der besten Shakespeare'schen Stücke aufführte, und auch das erste deutsche Theater ist, welches jene nordische Tragödie, ein Werk voll Kraft, Poesie, Leidenschaft und Originalität, mit grossem Erfolge aufführt. Nachahmungswerth ist auch die in Mannheim bestehende Einrichtung, dass Eisenbahnzüge nach den Nachbarstädten ausdrücklich für den Theaterbesuch berechnet sind. Aber wie günstig und vernünftig man es auch einrichten möge, eine Einschränkung wird namentlich für die nächste Zeit ohne Zweifel nothwendig werden. Wie man sich nun noch sträuben kann, in solchem Falle am liebsten das hier so sehr kultivirte und auch auf eine bedeutende Höhe gebrachte Ballet zu opfern, kann Niemand wundernehmen, denn der ehrsame Kopenhagener mag auch gern nackte Beine sehen.

✱ **Oldenburg.** (Saul von Händel, aufgeführt von der Singakademie am 11. Dez.) Obwohl Ihnen unbekannt, kann ich mir doch die Freude nicht versagen, Ihnen nachträglich noch mitzutheilen, dass am 11. d. Händel's Saul hier zur Aufführung kam. Die Wirkung dieses Prachtwerkes auf das Publikum war eine ganz ausserordentliche; nach den Hauptchören und den schönsten Arien brachen die Zuhörer in den lebhaftesten Beifall aus, und doch ist es hier in Oldenburg gegen allen Usus, in den Konzerten des Singvereins zu applaudiren. Den Saul sang Herr Karl Reinthaler aus Bremen mit herrlichem Vortrage, wie es von solch einem Musiker nicht anders zu erwarten, den David eine hiesige Dilettantin, Frau Dr. Hotes (die sich in Händel ganz eingelebt hat und die Partie mit dem Kapellmeister eifrigst studirt hatte) wunderbar schön, ebenso war die Michal durch unsere anmuthige Sängerin Frau Kathinka Engel ganz köstlich vertreten. Leider war der Jonathan, Herr Geist, von der Oper in Bremen, trotz seiner Prachtstimme der Aufgabe nicht gewachsen. Er hatte bisher eine Note von Händel weder gesungen noch gehört — nur das herrliche, unverwüstliche Lied in F-dur brachte er zu einiger Wirkung. — Der Chor war ganz erfüllt von seiner Aufgabe und sang, dass es eine Lust war; unsere schöne Hofkapelle begleitete mit voller Hingebung. Das Ganze wurde eingeübt und geleitet von dem Hofkapellmeister A. Dietrich, und man möge von der gelungenen Aufführung auf die Vorzüglichkeit der Leitung schliessen; in der That hängt das Gelingen oratorischer Werke mehr als alles Andere von dem Dirigenten ab. — Das Werk, bisher unbekannt, ist hier nun mit einem Male populär geworden; die singenden Dilettanten, die sonst (im besten Falle) Nichts als Mendelssohn und Schubert sangen, greifen nun zu Händel, und die ebenso geschmackvoll ausgestatteten als billigen Rieter-Biedermann'schen Klavierauszüge fangen an auf allen Klavieren sichtbar zu werden. — (Diesem Bericht über eine so vorzügliche Leistung werden wir in nächster Zeit einige statistische Nachrichten über den Oldenburger Singverein beifügen, welche schon für den 2. Band der »Jahrbücher« bestimmt waren, aber damals zu spät eingingen. *D. Red.*)

✱ **Oldenburg.** Gestatten Sie mir eine Bemerkung über den Bericht Ihres Referenten in Nr. 52 d. Z. vom vorigen Jahre, die Symphonie von Bruch betreffend. Dieselbe ist dort mit Schärfe behandelt, auch das persönliche Auftreten des Komponisten getadelt. Wodurch dieser Tadel, soweit er die Persönlichkeit betrifft, hervorgerufen sein mag, kann man nicht wissen; es genüge nur zu bemerken, dass Herrn Bruch's persönliches Auftreten in den Proben und beim Dirigiren das eines gebildeten Mannes und von aller Anmaassung frei war. Die Symphonie hat wirklich sehr gefallen, und ist der Tadel, der die zu entlegenen Modulationen des ersten Satzes betrifft, doch gar zu oberflächlich und meiner Ansicht nach nicht richtig; in den Durchführungstheilen von Beethoven, im Finale der Gmoll-Symphonie von Mozart u. s. w. ist überall Aehnliches. Was man an der Symphonie vielleicht tadeln könnte, ist nach meinem Gefühle das zu starke Auftragen der Farben, wodurch sie hie und da einen etwas theatralischen Eindruck macht, besonders im Finale; dagegen muss man die Frische und Kraft der Empfindung, die grossen weitgeschwungenen wirklichen Melodien, den meisterhaften Aufbau des ersten Satzes und die rührende Innigkeit des *Grave* ganz gewiss aufs Wärmste anerkennen.

✱ **Bremen.** (Konzert der Singakademie am 29. Dezember.) Am 29. Dez. gab die Singakademie in der St. Petri-Domkirche ein Konzert, welches einen ganz anderen Zuschnitt hatte als die in jedem Jahre sich wiederholenden Aufführungen, welche von dieser Gesellschaft veranstaltet werden. Es ist üblich, dass die Singakademie in jedem Winter zwei Kirchenkonzerte giebt, das erste Ende November, das zweite am Charfreitage. Für jedes dieser Konzerte wird gewöhnlich ein Oratorium vorbereitet und dasselbe mit Aufgebot aller Mittel in pompöser Weise vorgeführt. Das Orchester wird möglichst verstärkt, für den Chor wird ein besonderes Gerüst gebaut, damit mehrere Hundert Sänger Platz haben, es werden 3 bis 4 Proben mit Orchester gehalten und die berühmtesten Sologesangskräfte herbeigezogen. Es ist natürlich ganz in der Ordnung und sehr anzuerkennen, dass eine Gesellschaft, welche in jeder Hinsicht die Mittel dazu hat, Aufführungen in grossartigem Maassstabe bewerkstelligt. Wir möchten sogar behaupten, dass solche Konzerte für eine Stadt wie Bremen geradezu Bedürfniss sind. Ob es jedoch für die Gesellschaft selbst, wie für den Theil des Publikums, welcher mit derselben gewissermaassen Hand in Hand geht, vortheilhaft ist, dass sich die Thätigkeit des Chors fast ausschliesslich auf solche Aufführungen beschränkt, möchten wir bezweifeln. Die Mitwirkung der Singakademie bei den Privatkonzerten ist nur unbedeutend, auch sind bei der Wahl der Musikstücke Rücksichten auf das Konzertpublikum nicht zu umgehen. Das Konzert am 29. Dez. hat bewiesen, dass die Singakademie im Stande ist, ganz selbständig aufzutreten, indem auch die Solokräfte vorhanden sind, von denen einige schon Gutes leisten, andere durch häufigere Uebung gewiss dahin gebracht werden, ihren Platz würdig auszufüllen. Für die Ausbildung des Chors ist es gewiss von grossem Werthe, dass die Leistungen desselben nicht immer durch einen wohlgefügten Panzer in Gestalt des Orchesters gedeckt sind. Die Ausführung von Chören a capella erfordert jedenfalls ein noch genaueres Studium, die unablässige Aufmerksamkeit des Einzelnen. Auch beschränkt sich die künstlerische Aufgabe eines solchen Instituts sicher nicht darauf, einzelne Meisterwerke, welche vielleicht schon oft gehört sind, immer von neuem zu wiederholen, und sich, abgesehen von einzelnen Ausnahmen, im Kreislaufe zu bewegen. Der reiche Schatz von Chorkompositionen geringeren Umfangs bleibt auf diese Weise gänzlich verschlossen. Wir möchten nun keineswegs empfehlen, im Laufe des Winters etwa mehrere Konzerte in der Kirche zu geben, wodurch die Auswahl, auf das rein Kirchliche beschränkt, nicht die Abwechslung zulässt, welche auch für die Ausführenden wohl wünschenswerth sein möchte. Sollte sich Aehnliches nicht im Konzertsaale veranstalten lassen, wo sich dann mit der Zeit die wirklichen Freunde der Kunst versammeln, um die schönsten Blüthen dieser Musikgattung kennen und liebgewinnen zu lernen? Die Singakademie würde auf diese Weise eine vielseitigere Ausbildung erhalten, und die, wenn auch geringe, Zahl der treuen Kunstfreunde würde zu rüstigen Kämpfern für die gute Sache herangebildet. Ueber das Konzert selbst wollen wir nur noch bemerken, dass dasselbe etwas zu lange dauerte, dass die Chorleistungen (sämmtlich a capella) theils sehr gut waren, theils einige Unsicherheit zeigten, dass Herr Musikdirektor Reinthaler auf der Orgel sehr schön präludirte und Herr Jakobsohn einige Piècen für Violine (mit Orgelbegleitung) vortrefflich vortrug.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. Januar 1869. **Nr. 3.** IV. Jahrgang.

„König Stephan", ein Opern-Pasticcio, aus Beethoven's Musik zusammengesetzt.

Uns geht ein ausführlicher Bericht zu über ein am 5. Dez. v. J. in Rostock im Konzert aufgeführtes dramatisches Werk, welches der Dirigent der dortigen Singakademie, Herr v. Roda, aus verschiedenen Beethoven'schen Werken zusammengestellt und sich dadurch, wie der Herr Berichterstatter sagt, »nun auch als Beethoven-Bearbeiter verdient gemacht hat«, nachdem er nämlich früher hier und in Hamburg Aehnliches schon an Bach's Kantaten versucht hatte — Letzteres (wie wir die Leser und den Herrn Berichterstatter versichern können) nicht nur ohne den geringsten Nutzen für die Kunst, sondern auch unter entschiedenster Missbilligung aller urtheilsfähigen Kenner; auch sind jene Versuche längst wieder vergessen und selbst von Denen preisgegeben, für welche sie zunächst veranstaltet wurden, z. B. von dem durch Herrn v. Roda gestifteten Bachverein in Hamburg. Hören wir aber zunächst die Mittheilung unseres Berichterstatters über den neuen »König Stephan«. —

»Vielleicht angeregt durch die verschiedenen Versuche, welche gemacht worden sind, die Musik zu den »Ruinen von Athen« konzertfähig zu machen, hat derselbe es unternommen, ausser diesem auch andere Werke Beethoven's, welche mit jenem das gleiche Schicksal theilten, durch ihre ursprüngliche Bestimmung für eine vorübergehende Gelegenheit, oder durch einen schon an und für sich unsinnigen und unverständlichen Text für unsere Tage ungeniessbar geworden zu sein, — so dass nur der Musiker ein historisches Interesse daran nehmen konnte, für die grössere Masse aber der Musik- und speziell der Beethoven-Freunde eine Fülle seiner schönsten Tonschöpfungen ungekannt und ungenossen bleiben musste, — durch eine freiere Zusammenstellung zu einem grösseren Ganzen, mit Unterlegung eines neuen Textes, für die musikalische Welt gleichsam wiederzuerobern. Es sind dies die folgenden Werke Beethoven's: 1) Das Ballet Op. 43, »Die Geschöpfe des Prometheus«; 2) »Die Ruinen von Athen«, Op. 113; 3) das Festvorspiel »König Stephan«, Op. 117; 4) die zum Wiener Kongress, glorreichen Angedenkens, komponirte Kantate »Der glorreiche Augenblick«, Op. 136; mit Hinzunahme des grossen italienischen Terzetts: »*Tremate*«, Op. 116. Diese fünf Werke sind in freier Zusammenstellung so in einander gefügt, dass daraus, unter dem Titel »König Stephan«, ein Drama in drei Akten entstanden ist, zu welchem der Bearbeiter, unter Beihülfe eines versgewandten Freundes, den Text hergestellt hat. — Der Gang der Handlung, der ungarischen Geschichte entnommen, ist kurz folgender. Erster Akt: Fröhliche Landleute preisen mit Chören, Wechselgesängen und Tänzen das Glück des Friedens, das milde Regiment König Stephan's und die Segnungen des von ihm verbreiteten Christenthums. In diese idyllische Scene dringt die Schreckensnachricht von dem Einbruche heidnischer Bulgarenhorden in das Land. Stephan tritt auf als Trost und Retter, birgt die Fliehenden in seiner Burg und zieht dem Feinde entgegen. Charakteristisch kontrastirende kriegerische Märsche und Chöre von beiden Seiten: Schlachtenmusik; Sieg der Ungarn, Arie Stephan's, Siegesmarsch, Lob- und Dankgesänge. — Zweiter Akt: Die besiegten Bulgaren unter ihrem Anführer Gyula sammeln sich wieder und sinnen auf Rache. Gisela, Tochter des Herzogs von Bayern, Stephan's Verlobte, naht verirrt auf ihrem Zuge nach Ungarn mit ihrem Begleiter Graf Hermann, ihrer Freundin Brunhild und grösserem Gefolge. Sie werden von den Bulgaren nach vergeblichem Widerstande gefangengenommen. Lebhafte Scene, Terzett zwischen Gisela, Hermann und Gyula, Arie der Gisela, Chöre des bayrischen Gefolges und der Bulgaren, bulgarischer Tanz und Marsch mit Chor. — Dritter Akt: Stephan's Burg. Während ein Chor noch Stephan's Sieg preist, bringt ein entflohener Bayer die Kunde von dem Raube der Gisela, in dem Moment, da gerade römische Geistliche nahen, um dem Stephan die vom Papste geweihte Krone zu überbringen. Stephan's Feldherr zieht mit den Kriegern zum Kampfe, während Stephan nicht ohne innern Kampf zurückbleibt, um die Gesandten Roms zu empfangen. Kriegerischer Chor: Verwandlung, Münster, geistlicher Marsch und Chor, Krönung. Der Feldherr kehrt mit den Befreiten zurück, wird mit Jubel empfangen; dem Gekrönten wird gehuldigt; die Verlobte wird begrüsst; Frauenchor, Wechselgesänge der Betheiligten. Der gefesselte Gyula wird vorgeführt; Stephan schenkt ihm die Freiheit; gerührt bekennt er sich zum Christenthum. Grosser fugirter Schlusschor. — Die Handlung ist einfach, aber genugsam spannend, um den Hörer zu fesseln, und bietet Abwechslung in Scenen und Situationen, um die verschiedenartigsten Musikstücke zu motiviren. Als Solisten treten auf: Gisela, Brunhild, ein Landmädchen (Sopran); Graf Hermann (Tenor); Stephan, Gyula, ein alter Landmann (Bass und Baryton); ausserdem der Feldherr, der päpstliche Nuntius, der

Bischof, ein Bote, ein Diener. Die Chöre bestehen aus Kriegern, Landleuten, Mönchen, Priestern und Volk. *) — Die Ouvertüre ist die zum Beethoven'schen »König Stephan«. Die Chöre, Arien, Ensemblestücke sind unverändert beibehalten. Nur in den Recitativen waltet die freie Schöpfung des Bearbeiters; doch sind dieselben nicht nur im Allgemeinen im Beethoven'schen Geiste gehalten, sondern meistens ist auch die Begleitung aus Beethoven'schen Motiven gebildet.«

Durch solche Anlehnung an Beethoven'sche Motive in der Recitativbegleitung hat der Bearbeiter sich als »freier Schöpfer« allerdings sehr die Flügel beschnitten. Was man aus obiger Beschreibung zunächst entnehmen kann, ist dies, dass es kinderleicht ist, einen Operntext nach unsern modernen Vorstellungen zuwege zu bringen. Wir pflegen uns ziemlich vornehm über die Schablone der Opernlibrettisten des vorigen Jahrhunderts auszudrücken. Nun, die moderne Oper giebt jenen Musikspielen hierin Nichts nach; auch sie hat einen Leisten, über den alles Mittelgut geschlagen wird, und der Unterschied ist nur, dass die alte Oper Alles auf das Hervortreten und die musikalische Zeichnung der Solopartien, die jetzige aber auf Chorwirkung, oder richtiger auf Massenwirkung anlegt. Der Herr Berichterstatter versichert uns: »Die Musik zeigte sich durchweg dem Texte angegossen, als sei sie für denselben komponirt«. Insofern komponiren zusammensetzen heisst, mag solches begreiflich sein. Ferner: »Das Ganze, aus so verschiedenartigen und so verschiedenen Beethoven'schen Perioden angehörenden Werken zusammengestellt, erschien wie aus Einem Gusse, als ein gerundetes Ganzes«. Von Dutzenden alter Opern-Pasticcios gilt genau dasselbe: Alles schön angepasst, hie und da zwar etwas Flickschneiderei sichtbar, aber im Ganzen durch Anlegen, Kehren und Wenden doch ein ganz leidliches Gewand hergestellt. »So unbestimmt im Ausdrucke ist also die Musik!«, müssten wir demnach mit dem englischen Musikprofessor Busby ausrufen; und wäre dies wirklich der Fall, so sollten wir uns solcher Versuche aufrichtig freuen, weil sie zu der Probe die Gegenprobe liefern und so die Wahrheit an den Tag fördern helfen. Aber es verhält sich ganz anders. Ein solches Experiment ist allerdings ein starker Beweis für unbestimmten Ausdruck, aber nicht für den der Musik, sondern für den eines so entstandenen Pasticcios. Kein einziges der vielen Opern- oder Oratorien-Pasticcios hat es trotz der besten Materialien, die oft dazu verwerthet wurden, je zu einem tieferen oder wahrhaften Gesammtausdrucke bringen können; eine mittlere, oberflächliche, oft auf Virtuosität und immer auf das jeweilig Modernste gerichtete Stimmung ist ihnen allen eingeprägt als unvertilgbare Spur der Art ihrer Entstehung. So wenig man nun hindern kann, dass eine solche Kunstindustrie unter dem Schutze eines grossen populären Namens ihr Geschäft beginnt, so sehr ist es Pflicht, ein mahnendes Wort dagegen zu sagen, weil sie über die Art und Kraft der Tonkunst unausbleiblich falsche Vorstellungen verbreitet, hier namentlich über das wichtige und so sehr der Aufhellung bedürftige Verhältniss des Tones zum Worte oder über Natur und Umfang der Vokalkomposition. Es ist daher etwas Anderes, als alterthümelnder Zopf oder sogenanntes historisches Interesse, wenn man die Originale der Kunst in ihrem ursprünglichen Zustande unversehrt will belassen wissen: es ist der Drang, in der Kunstthätigkeit das Schöpferische zu sehen selbst bei denjenigen Manifestationen, die uns weniger anmuthen. Also, hat Beethoven »Ruinen von Athen« geschrieben, so bleibe es dabei; findet aber Jemand, dass die Geschichte vom König Stephan ein schöner Opern- oder Oratorientext sei, so hat er volle Freiheit, daraus zu machen, was er mit seinen eigenen Mitteln zu Stande bringen kann.

Noch ein zweiter Grund heisst uns gegen solche Musikbäckerei sprechen. »Für die Bühne (schreibt der Berichterstatter) dürfte sich das Werk, obwohl reich an wechselnden Scenen, weniger eignen wegen der grossen Zahl und des schweren Gewichtes der Chöre; desto mehr für den Konzertsaal.« An das schwere, selbst bleiern schwere Gewicht der Chöre sind wir in unseren Opern doch so ziemlich gewöhnt. Ist nun eine Oper, welche lange und zahlreiche Chöre enthält, damit für den Konzertsaal passend? Wir haben das dringendste Interesse, darauf zu halten, dass Jeder in seinem Hause bleibe, namentlich die Oper nicht in den Konzertsaal übergehe, was ihre völlige Entartung und zugleich die Verdrängung derjenigen Tonwerke, die mit dem Aufgebot aller Mittel der Kunst für den Konzertvortrag geschrieben sind, zur Folge haben würde.

Diesen letzten Gesichtspunkt können wir hier nicht erschöpfend hervorheben, sondern nur andeuten. Möge es hinreichen, sowohl den Hrn. Einsender, wie auch den Bearbeiter zu überzeugen, dass derartige Unternehmungen vom Standpunkte der Kunst aus betrachtet unzulässig sind und einer wahren Erkenntniss und Kultur der Musik entschieden hindernd in den Weg treten.

Schumanniana Nr. 12.
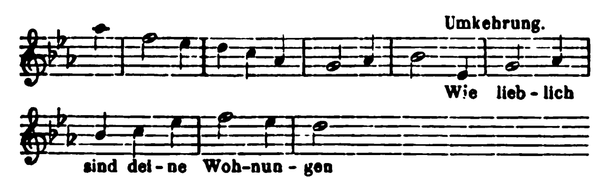
Ein deutsches Requiem, nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum), komponirt von **Johannes Brahms,** Op. 45. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Partitur 8 Thlr. 10 Sgr., Klavierauszug 4 Thlr. 15 Sgr., Orchesterstimmen 8 Thlr., Chorstimmen: Sopran und Bass $17\frac{1}{2}$ Sgr., Alt und Tenor 20 Sgr. Vierhändiger Klavierauszug angekündigt.

(Schluss.)

Nach diesem gewaltigen dritten Satze hat die darauffolgende Nr. IV, Es-dur $\frac{3}{4}$, »Wie lieblich sind deine Wohnungen« (Psalm 84, 2, 3, 5, gleichsam eine himmelische Idylle, einen schweren Stand. Bei der Aufführung des Requiems im Bremer Dome spielte Joachim zwischen dem dritten und vierten Satze einige Solo-Violinstücke von Bach, Tartini, Schumann mit Orgelbegleitung. Mich wundert, dass Brahms diesem Winke des Zufalls nicht gefolgt ist. Ein reiner Instrumentalsatz würde an dieser Stelle von der wohlthuendsten Wirkung sein. Nr. I bis III nehmen eine Zeit von etwa 35 Minuten in Anspruch, ungefähr ebensoviel wie die folgenden Nummern IV—VII. Es dürfte daher gerathen sein, nach Nr. III eine längere Pause eintreten zu lassen, wie sie bei zweitheiligen Oratorien zur Erholung der Sänger und Zuhörer einzutreten pflegt. Der Gegensatz zwischen der erschütternden Wirkung von Nr. III und der lieblichen Einfachheit von Nr. IV würde sonst, für ein Kirchenwerk, zu bedeutend sein.

Der Satz beginnt wieder ganz modern mit dem Hauptseptimenakkorde, der hier aber durch die klassische Form der sogenannten strikten Umkehrung der nach 4 Takten antwortenden Melodie des Chores geboten ist. Man vergleiche die Melodie der Bläser S. 93 mit dem Anfange der Singstimmen:

*) Für diejenigen, welche das Textbuch interessirt, sei bemerkt, dass dasselbe in der Buch- und Kunsthandlung von Hermann Koch in Rostock zu haben ist.
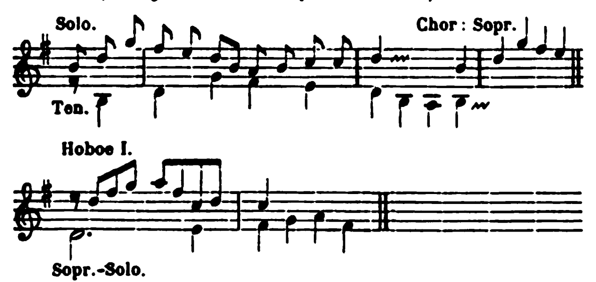


Der anfänglich fast homophone Satz wird von Seite 95—101 an durch freie kanonische Imitationen in drei Abschnitten unterbrochen, von denen der zweite, S. 98—100, und der dritte, S. 100—101, entsprechend den Textesworten: »Meine Seele verlanget und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn; mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott«, einen leidenschaftlicheren Aufschwung nehmen; darauf folgt die Wiederholung des Eingangssatzes, S. 102, und nach einem kurzen homophon, S. 104—105, und, einem längeren kanonisch gehaltenen kräftigen Mittelsatze zu den Worten »Die loben dich immerdar«, S. 106—108, der zweistimmige Schlusssatz S. 109—111, in welchem der Tenor mit dem Sopran und der Bass mit dem Alt in Oktaven gehen.

Im Orchester führen B-Klarinetten und Es-Hörner die Hauptstimmen, während Pikkolo, Trompeten, Posaunen und Pauken zu schweigen haben. Harfe würde für den Charakter dieses Satzes sich sehr geeignet haben, in weiser Sparsamkeit tritt sie aber, wie schon bemerkt, erst am Schlusse des letzten Satzes wieder ein, dann aber um so wirksamer.

War die vierte Nummer nur einfach lieblich zu nennen, so ist dagegen die darauffolgende Sopranarie mit Chor, Nr. V, G-dur 4/4, sowohl lieblich als grossartig. Hier herrscht durchaus der tiefste, mildeste Ernst und die feinste kontrapunktische Kunst. Ginge es nicht im Mittelsatze so modern her, vergleiche die Harmoniefolgen S. 118, man könnte auf Sebastian Bach rathen. Das Beste dabei ist aber, dass der Laie die Kunst gar nicht merkt und sich, nichtbeirrt durch Diminutionen, gerade und krebsgängige Imitationen, andächtig den beseligenden Melodien und Harmonien hingeben kann.

Der Bau dieser Nummer ist der eines einfachen *Adagio*: Hauptsatz in G-dur, S. 112—116, zu den Worten der Solostimme »Ihr habt nun Traurigkeit, aber ich will euch wiedersehen«, Ev. Johannes 16, 22, Mittelsatz in B-dur, S. 116 bis 119, über Sirach 51, 35 »Sehet mich an«, Wiederholung des Hauptsatzes S. 119—124, und Coda »Ich will euch wiedersehen, wiedersehen, wiedersehen«. Am Schlusse sämmtlicher drei Theile der Arie tritt der Chor mit den Worten Jesaias 66, 13 hinzu: »Ich will euch trösten, wie Einen seine Mutter tröstet«.

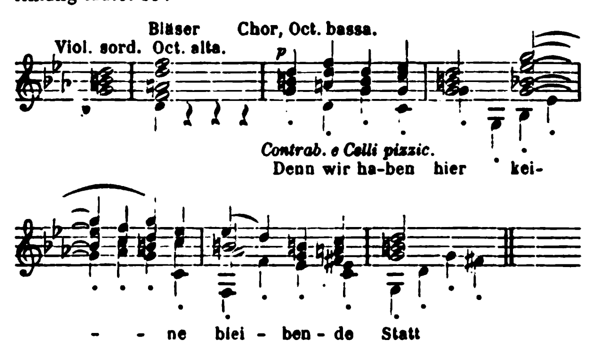
Die beiden Hauptthemen des ersten Satzes sehen mit der Imitation (*in augmentatione*, resp. *diminutione*) so aus:



Einmal wird von dem Solo-Sopran das zweigestrichene *b* verlangt. Zwar hat Brahms bei dieser Stelle, S. 120, tiefere Aushülfsnoten dabeigeschrieben; wollte man aber letztere singen, so würde die darauffolgende Imitation der Celli und Bässe verlorengehen.

Wir kommen nun zum Gipfelpunkte des ganzen Werkes: Nr. VI, Chor mit Solo-Baryton in vier Sätzen.
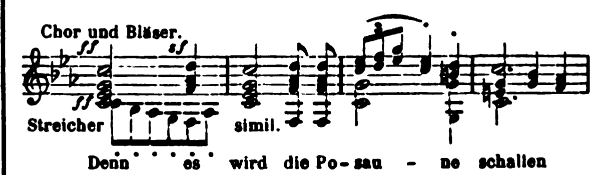
1) C-moll 4/4, S. 125—127, Chorsatz zu den Worten »Denn wir haben hier keine bleibende Statt«, Hebräer 13, 14. Der Anfang lautet so:



Es ist die aufsteigende Cmoll-Tonleiter *c d es f g a h c*, plagalisch verwendet, (d. h. die Melodie bewegt sich in den Tönen *g a h c d es f g*): eine Tonleiter, jedenfalls sehr geeignet, das Ungewisse, Schwankende alles Irdischen auszudrücken. Violinen und Violen *con sordini* gehen mit den Singstimmen, Contrabässe und Celli begleiten *pizzicato*. Die beiden Schmerzensaufschreie (*d f*) der Bläser am Schlusse des ersten Abschnittes, S. 126, sind aus den Anfangsakkorden (G-dur 1 und D-moll 1) in doppelter Verkleinerung entstanden.

2) Baryton-Solo mit Chor, S. 128—133, meistentheils in Fis-moll, I. Corinther 15, 51, 52 »Siehe, ich sage euch ein Geheimniss, wir werden nicht Alle entschlafen, wir werden aber Alle verwandelt werden, und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune«. Fortwährende dramatische Steigerung von der unheimlichen Stille der Verkündigung des Mysteriums an bis zum Ertönen der Posaunen des jüngsten Gerichts.

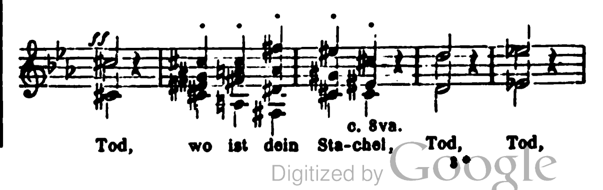
3) C-moll 3/4, *Vivace*, Chor und volles Orchester *fortissimo*, riesig, dämonisch, eine Schilderung, nein, eine wirkliche Vorführung der Auferstehung nach I. Corinther 15, 52, 54, 55 »Denn es wird die Posaune schallen und die Todten werden auferstehen, unverweslich, und wir werden verwandelt werden«.
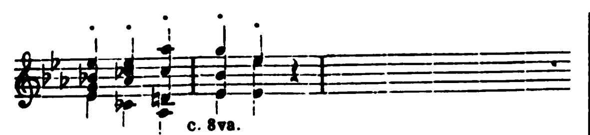


Baryton-Solo: »Dann, dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht«.

Chor: »Der Tod ist verschlungen in den Sieg, Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?«

Nur einer dämonisch-genialen Natur konnte es gelingen, eine so staunenswerthe Steigerung zu schaffen, ein dramatisches *Crescendo*, von der letzten Posaune beginnend bis zu den jubelnd spottenden Fragen des Chors:
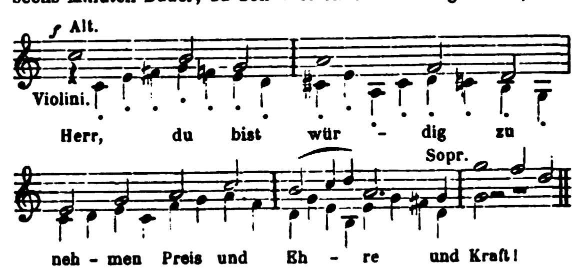




»Hölle, wo ist dein Sieg?«, und immer weiter bis zu dem vier Takte ausgehaltenen triumphirenden C dur-Akkorde des Schlusses.

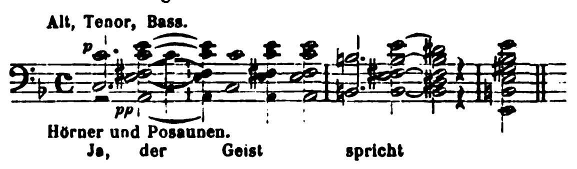
Hieraut folgt, gleichsam zur Beruhigung der bis zur äussersten Grenze geführten Erregung,

6) eine prächtig austönende Tripelfuge, C-dur $^3/_4$, von sechs Minuten Dauer, zu den Worten Offenbarung Joh. 4, 11:



Anfangs, von Seite 149 an, werden nur die vorstehenden beiden Themen als Doppelfuge verarbeitet (Singstimme als strenger *dux,* Orchesterstimmen freier geführt), dann, S. 158, tritt die zweite Hälfte des Hauptthemas »zu nehmen Preis und Ehre« als selbständiges drittes Thema auf, und von S. 159 bis zum Schlusse S. 170 werden beide Hälften des Hauptthemas — öfters durch Zwischensätze sanften Charakters unterbrochen — in den verschiedensten Lagen und Engführungen in Singstimmen und Orchester gegeneinandergeführt.

Gegen die überwältigende Wirkung dieses Riesensatzes kämpft in der Schlussnummer VII, F-dur $^4/_4$, »Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben« (Offenb. Joh. 14, 13), der erste Abschnitt, Kanon zwischen Sopran und Bass und ein kurzer vierstimmiger Chorsatz, S. 171—175, anfänglich vergebens an. Erst das Orchesternachspiel S. 176 giebt die nöthige Sammlung, und von den mit Hörnern und Posaunen *pianissimo* begleiteten Worten »Ja, der Geist spricht« des Chores an erzwingt sich die wunderbar weiche und harmonisch reiche Musik unsere ungetheilte Andacht.



Der darauffolgende Chorsatz S. 177—184, A-dur, bald von Triolen der Violinen umsponnen, bald a capella gesetzt, bald durch reizende Imitationen der Rohrinstrumente gewürzt, ist von entzückender Lieblichkeit.

Dann, nach einer abgekürzten Wiederholung des Eingangssatzes, in welcher diesmal der Tenor die Führung übernimmt, gelangen wir durch aufsteigende Triolen (S. 185) mit einem elektrisirenden Rucke von *F* $\frac{5}{3}$ und *B* $\frac{5}{3}$ plötzlich nach Es-dur zu einem kleinen Chorsatze, welcher Anspielungen auf die Coda von Nr. I enthält, und von da nach einem analogen Triolengange über As-dur nach F-dur zu einer 20 Takte langen fast wörtlichen Wiederholung der Coda der Anfangsnummer, einschliesslich des obenerwähnten Schlusses mit den »sanft verklingenden Harfen«.

Durch diesen übereinstimmenden Schluss des ersten und letzten Satzes wird die musikalische Verbindung und Abrundung der im Uebrigen thematisch vollkommen selbständigen und deshalb auch getrennt aufführbaren sieben Nummern des Brahms'schen Deutschen Requiems hergestellt.

Die Einübung und Aufführung des Werks ist für den Chor nicht leicht, theils wegen der Kraft und Ausdauer, die es verlangt, theils wegen des häufigen plötzlichen Wechsels von *Forte* und *Piano* und verschiedener schwieriger Einsätze und querständiger Stimmführungen. Stellen wie Seite 26, Reihe 1, S. 31, 1, 32, 2, 90, 1, 93, 3, 98, 1, 99, 3 des Klavierauszugs müssen studirt werden. Man denke sich diese Schwierigkeit indessen nicht zu arg. Bei meiner schon oben erwähnten Privataufführung des Requiems mit Klavier und einem Chor von 6 Damen und 6 Herren hat das Einstudiren nur 5 Proben von je $1^1/_2$ Stunden Dauer erfordert.

Brahms' Deutsches Requiem wird überall, wo es in gelungener Aufführung gehört wird, durchschlagen. Eine Musik von unbeschreiblicher Neuheit, Kraft und Frische, bald rührend elegisch, bald lieblich lyrisch, bald erschütternd dramatisch, die feinste kontrapunktische Kunst eingekleidet in volksthümliche Weisen, dabei eine Harmonik und Orchestrirung, so prächtig und effektvoll, wie sie bisher in einem Werke der Kirchenmusik noch nicht dagewesen, wird und muss eben so den Laien jeder Nation wie den Musikkenner jeder Partei befriedigen, weil für Jeden das darin enthalten ist, was er am meisten schätzt, für den Italiener gegliederte sangbare Melodie, für den Franzosen pikante Rhythmen und verständige Deklamation, für den Deutschen alles Dreies und zugleich wunderbar reiche Harmonie, für die musikalische Linke neuer Inhalt und unerhörte Orchestereffekte, für die äusserste Rechte klassische Form und feine Arbeit, und für uns, das musikalische Centrum, alles Dies und noch weit mehr, vollständige Uebereinstimmung des zeitgemässen Inhalts mit der schönsten Form, ein modernes Meisterwerk, wie wir es seit Langem ersehnt haben. *Dr. A. Schubring.*

Der Musik-Verein zu Wismar
in seinem fünfzigjährigen Bestande.

(Fortsetzung.)

Die Aufführung des »Samson« erfolgte schon am 5. Mai 1825.

Vom 14. Juli an beschäftigte sich der Verein eifrig mit der Einstudirung des Clasing'schen Oratorii »Belsazar«, dessen Aufführung im Oktober, unter Direktion des Komponisten selbst, stattfand.

Das Jahr 1826 brachte: die Aufführung des Schicht'schen Oratorii »Ende des Gerechten«, wo der junge Ed. Mantius aus Schwerin, der später berühmt gewordene Tenorist an der Berliner Hofbühne, mitwirkte; die der »Zauberflöte« unter Direktion von Clasing aus Hamburg (Ed. Mantius: Tamino); »Das Weltgericht« von Fr. Schneider.

Vom Jahre 1827 berichtet uns eine Notiz die Aufführung des I. und II. Theils des »Messias«, und von der Zeit an fehlen über die Uebungen und Konzerte jegliche Nachrichten bis zum Jahre 1833, wo dieselben spärlich wieder beginnen. Erster Direktor blieb bis dahin der frühere Weinhändler, spätere Senator L. M. Schulze; am 14. November 1833 ging dies Amt über auf den Herrn Pastor W. Massmann an St. Marien, welcher es bis zum 3. Dezbr. 1835 führte. Unter seiner Direktion wurde der »Messias« theilweise, der »Samson« ganz aufgeführt und aus den Spohr'schen Opern »Jessonda« und »Faust«, sowie aus Weber's »Euryanthe« Soli und Chöre verschiedener Art gesungen, auch in öffentlichen Konzerten.

Im Jahre 1835 ging das Direktorium vom Herrn Pastor Massmann, der es amtlicher Verhältnisse wegen niederlegte, auf den Herrn Kollaborator Griewank (Kantor an St. Marien und später Pastor in Stavenhagen, welche Stadt auswärtigen Lesern durch Fritz Reuter als »Stemhagen« bekannt sein wird) über, welcher es bis zum Jahre 1839 behielt.

Inzwischen hatten sich die musikalischen Verhältnisse hinsichtlich des Orchesters bedeutend verbessert. In der Person des Herrn F. O. Trautwein hatte die Stadt einen Musikdirektor erhalten,

welcher nicht nur gediegene Kenntnisse und Fertigkeiten zur Ausübung seines Berufes mitbrachte, sondern auch in seinem neuen Amte den regsten Eifer für das Emporblühen der Musik, namentlich der Instrumentalmusik, bethätigte. Seinem Talente und festen Willen wurde es möglich, unter Hülfe seiner eigenen Kapelle (ca. 16 Personen) mit dem Instrumental-Vereine (Dilettanten) am 1. Mai 1838 zum Besten des Mozart-Denkmals eine Mozart'sche Symphonie (C-dur) gelungen zur Aufführung zu bringen. Der Musik-Verein sang in diesem Konzert das Requiem von Mozart.

Die städtische Kapelle des Musikdirektors F. O. Trautwein erweiterte sich später bis zu 24—26 Personen, unter denen von Trautwein selbst gebildete sehr tüchtige Musiker sich befanden, und unvergessen werden die Symphonie-Aufführungen sein bei allen Denen, die derzeit diesen Konzerten beizuwohnen das Vergnügen hatten.

Selbstverständlich hob das tüchtige Orchester, verbunden mit den Dilettanten, die Produktionen des Musik-Vereins, und diese waren denn auch öfters wirkliche Kunstdarstellungen. So z. B. das am 2. Novbr. 1837 unter Griewank's Direktion gegebene Oratorium »Die Jahreszeiten« von Haydn. Der Saal konnte das grosse Auditorium nicht fassen, alle Nebenzimmer und die Gänge waren gedrängt voll Menschen. Die prächtige Aufführung, getragen durch das »vortrefflich geschulte Orchester des Musikdirektors Trautwein«, wurde wesentlich verschönert »durch die treffliche Stimme des Frl. Haupt aus Neukloster«; doch die Krone des Ganzen war unser Landsmann, der kgl. preuss. Hofopernsänger, Hr. Eduard Mantius aus Berlin. »Sein meisterhafter, seelenvoller Vortrag riss Alles zur Bewunderung hin«, und der Musik-Verein ernannte denselben zum Ehrenmitgliede. Mantius' Anhänglichkeit an den Verein hat sich bis in sein Alter erhalten; davon zeugt das Schreiben, dessen wir schon erwähnt und welches derselbe auf die Einladung des Direktoriums zum Jubelfeste am 5. Nov. 1868 an dasselbe richtete. Der von jedem Wismar'schen Musikfreunde so hochgeachtete und geliebte Künstler wird es dem Referenten nicht verargen, wenn der Brief hier abgedruckt ist.

»Berlin, den 1. Novbr. 1868.

Einem hochgeehrten Vorstande des Musik-Vereins zu Wismar erlaube ich mir meinen tiefgefühlten Dank für die so gütige und ehrenvolle Einladung zu der fünfzigjährigen Jubelfeier auszusprechen.

Diese schöne Feier erweckte freudige Erinnerungen an das mir so theure Wismar! Schon als Knabe sang ich als Altist dort im Judas Maccabäus; später unter von Breitenstern's und Clasing's Leitung betheiligte ich mich an vielen Aufführungen klassischer Oratorien. Meine Mitwirkung bei der Konzert-Aufführung der Zauberflöte in Wismar erleichterte mein schnelles Auftreten hier in Berlin auf der königlichen Bühne. Nach der Aufführung der Jahreszeiten im Herbste 1837 wurde ich sogar zum Ehrenmitgliede des Musik-Vereins in Wismar ernannt. So knüpfen sich schöne und dankbare Erinnerungen an das liebe Wismar. Ja ich sehe es als die Quelle meiner künstlerischen Laufbahn an, wodurch ich zugleich den Grund zu der edlen Kunstrichtung legte, welcher ich bis auf den heutigen Tag nachstrebe.

Gerne wäre ich daher dem Drange meines Herzens, meinen innigen Wünschen gefolgt, allein Familienrücksichten veranlassen mich, auf die Freude zu verzichten, bei der so schönen Jubelfeier gegenwärtig zu sein.

Nehmen Sie mit meinem innigen Danke die aufrichtige Versicherung, dass seit langer Zeit Nichts einen so tiefen und freudigen Eindruck auf mich gemacht hat, als Ihre so ehrenwerthe Einladung.

Möge die Kunst, möge der Musik-Verein sich noch lange in voller Blüthe erhalten!

In inniger Dankbarkeit und Verehrung

Eduard Mantius.«

Beim Durchlesen der Aufzeichnungen über das Konzert am 2. Nov. 1837 fällt uns eine Bemerkung auf, welche der damals als Sekretair des Musik-Vereins fungirende, eben so geliebte wie geachtete Kollaborator R. Stürenburg gemacht hat. Er schreibt, nachdem er sich umständlich über das Konzert, namentlich über Mantius, ausgesprochen hat, am Schlusse in seiner launigen Weise, wodurch seine Notizen gekennzeichnet sind: »Der Sekretair, der auf den Wunsch des Herrn Musikdirektors Trautwein zur ersten Geige verschlagen worden war, bedauert nur, selbst bei der nicht schweren Stimme der ersten Geige manche Sünden, namentlich Unterlassungssünden begangen zu haben«. Dr. Stürenburg verliess bald darauf zum allgemeinen Bedauern unsere Stadt, um dem an ihn ergangenen Rufe zur Uebernahme des Direktorats der Stadtschule in Hildburghausen zu folgen. Jetzt ist er längst verstorben, sein Andenken lebt jedoch hier noch in Ehren!

Wir kommen jetzt zu der Zeit, wo die grossen Norddeutschen Musikfeste gefeiert wurden. Lübeck eröffnete den Reigen am 27. Juni 1839 mit dem »Samson« und dem zweiten Theile des »Messias«. Der Musik-Verein nahm sowohl an diesem, wie an den nachfolgenden Musikfesten den thätigsten Antheil. Am 27. Nov. 1839 wurde, da der bisherige Dirigent Herr Kantor Griewank sein Amt wegen andauernder Kränklichkeit quittirte, der Amtsmitarbeiter, jetzige Oberappellationsgerichts-Präsident zu Rostock von Liebeherr, wieder zum Dirigenten des Vereins erwählt. Unter seiner Direktion wurde das »Weltgericht« von Friedrich Schneider eingeübt zweckes Aufführung desselben in Güstrow, welche am 14. April 1840 daselbst stattfand.

Hatte der Verein sich bisher vorzugsweise mit Händel, Haydn, Mozart und auch mit Bach beschäftigt, so wurde seiner Wirksamkeit nun ein neues Feld geöffnet durch die grossen Tonschöpfungen Mendelssohn's. Am 30. April 1840 begannen die Uebungen zum »Paulus« und auch zur »Schöpfung«, welche beide Oratorien auf dem zweiten grossen Norddeutschen Musikfeste in Schwerin Mitte des Monats Juli 1840 im Dome zur Aufführung kamen. Durch die Munificenz des damaligen Grossherzogs Paul Friedrich, eines grossen Musikliebhabers und Beförderers von Kunst und Wissenschaft, wurde das Schweriner Musikfest zu einem wahrhaft glänzenden ausgestattet. Mendelssohn dirigirte seinen »Paulus« selber. Der Wismar'sche Musik-Verein betheiligte sich sehr stark bei den Aufführungen und erhielt von Mendelssohn die Partitur zum »Paulus« mit einer eigenhändig in dieselbe geschriebenen Widmung zum Geschenke.

Nachdem der bisherige Dirigent von Liebeherr im April 1841 Wismar verlassen hatte, übernahm der erwähnte städtische Musikdirektor Herr F. O. Trautwein das Direktorium. Die erste öffentliche Thätigkeit unter dem neuen Direktor war die Mitwirkung des Vereins bei Einweihung der von Schulze in Paulinzelle in der St. Marien-Kirche erbauten prachtvollen Orgel. Der Vortrag von: »Preis Dir, Gottheit« und »Dir sei Preis und Ehre« von Mozart erhöhte die schöne Feier wesentlich.

Anfangs Juli fiel das dritte Norddeutsche Musikfest in Hamburg, an welchem sich der Verein wieder lebhaft betheiligte.

Nothwendig muss hier eines Namens gedacht werden, welcher dem Vereine um diese Zeit mit grossem Eifer und Geschick als Sekretair diente, des Herrn Louis Frege, welchen die Stadt später wegen anderweitiger Verdienste zu ihrem Ehrenbürger ernannte. Zur Zeit des Hamburger Musikfestes hat er namentlich mit Aufopferung für den Verein gewirkt.

Das Jahr 1842 war kein erfreuliches für den Verein. Vielfache Störungen trafen ihn und eine bedenkliche Lauheit begann sich der Mitglieder zu bemächtigen. Die Protokolle weisen nach, dass fast in jeder Uebung eine grosse Anzahl in allen Stimmen fehlte, und das Direktorium berieth vergebens, wie dem abzuhelfen sei. Der Festredner am Jubiläumstage sprach sich über diese und ähnliche trübe Erscheinungen im Vereinsleben also aus: »Kunstinstitute solcher Art, wie unser Verein ist, können sich ihrer Natur und ihrem Wesen nach nicht zu allen Zeiten auf gleicher Höhe, in gleicher Blüthe, in gleich grossem Glanze erhalten; sondern sie haben ihre Hebungen und ihre Senkungen, je nach der Gunst oder Ungunst der dahin einschlagenden Verhältnisse. Seinen schönsten Höhe- und Glanzpunkt hatte der Verein unstreitig erreicht in den ersten Jahren nach seiner Gründung. Alles vereinigte sich damals, um ihm jene Höhe und jene Blüthe zu verleihen. Eine seltene, nicht blos durch ausgezeichnete musikalische Begabung und eigenthümliche Liebenswürdigkeit und feine Bildung, sondern auch durch äussere hohe Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft getragene Persönlichkeit stand an der Spitze; seltene Talente — Talente, wie solche oftmals ein ganzes Jahrhundert nicht zu gleicher Zeit in Einer Stadt wieder darbietet — standen zu Gebote; ich erinnere an den Sopran: Emilie von Schade (jetzt verwittwete Pastorin Griewank in Stavenhagen), Franziska Jordan (spätere Gerichtssekretairin Bühring in Wismar †) und Friederike Hamel (später: Präpositin Griewank in Dassow †); an den Alt: Charlotte Künne (gegenwärtige Pastorin Meese) und Louise Hager (†); an den Tenor: Sekretär Schliephake (†), Eduard Mantius aus Schwerin (gegenwärtig Professor der Musik in Berlin); an den Basso: Kandidat Wilh. Messmann (jetzt Vormittagsprediger an St. Marien). Dazu kam das rege, fröhliche Leben und Streben, wie sich solches bei der Neugründung eines Vereins kund zu thun pflegt, und — was auch nicht zu übersehen: die strenge geistige Zucht, welche von oben herab geübt ward. Dem Zusammensein und Zusammenwirken aller solcher Persönlichkeiten und Zeitumstände und Verhältnisse ist die hohe Blüthe des Vereins zu jener Zeit zuzuschreiben«.

Das grosse vierte Norddeutsche Musikfest, welches vom 12. bis 18. Juli 1843 in Rostock gefeiert und von dem Vereine stark frequentirt wurde, sowie das am 9. Novbr. desselben Jahres gehaltene 25jährige Jubelfest gaben Gelegenheit, sich wieder kräftiger zusammenzufassen. Bei dem Jubiläum, welches im Martens'schen Lokale gefeiert wurde, hielt Herr Kantor Griewank die Festrede.

Am 16. Novbr. dieses Jahres wurde der Herr Dr. Meese, jetzt Prediger an St. Georgen, zum ersten Direktor von der Gesellschaft erwählt und es gelang ihm, neues Leben und neuen Eifer zu schaffen.

Die erste Aufführung unter dem neuen Direktor fand statt am 8. Febr. 1844 vor einer Privatgesellschaft und wurde »Die Macht des Gesanges« und »Die Glocke« gesungen. Das erste öffentliche Konzert fand statt am Charfreitage den 5. April auf dem Rathhaussaale. Es war Schicht's Oratorium: »Das Ende des Gerechten«. Ein überaus zahlreiches Auditorium — der Saal konnte es nicht fassen — brachte den Armen der Stadt, zu deren Besten das Konzert veranstaltet war, den Ertrag von baar 100 Thlrn. N $^2/_3$. Die Aufführung, bei welcher Frau Schlegel-Köster vom grossherzogl. Hoftheater in Schwerin und die Herren Kandidat Rubach, Stud. Menzel, Stud. Massmann, Hornist Krüger, Lehrer Stübinger die Soli sangen, war nach dem Urtheile kompetenter Leute eine äusserst gelungene. Am 19. April 1845 brachte der Verein das Oratorium »Huss« von Löwe und am 1. Nov. »Samson« von Händel zur Aufführung auf dem Audienzsaale, und in der St. Marien-Kirche am 6. Juni 1846 »Das Weltgericht« von Friedrich Schneider und am 17. Juni 1847 den »Paulus«, wobei auch die Orgel, gespielt von dem verstorbenen Organisten Friese, mitwirkte. Noch ist der Gedächtnissfeier zu erwähnen, welche am 9. Dez. 1847 für Mendelssohn-Bartholdy stattfand und bei welcher Chöre aus »Paulus« und der 42. Psalm vorgetragen wurden.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** (Dreizehntes Abonnement-Konzert im Gewandhaussaale den 14. Januar.) *PS.* Nach Cherubini's Abenceragen-Ouvertüre trug Herr Konzertmeister de Ahna aus Berlin den ersten Satz des Ungarischen Konzerts von J. Joachim vor. Anfänglich schien es, als habe der Künstler mit Indisposition zu kämpfen, die Intonation war nicht immer rein, der Vortrag etwas zu schüchtern und nicht lebendig genug. Doch besserte sich das im weiteren Verlaufe, wenn auch keineswegs so, dass die interessante Komposition zu ihrem vollen Rechte gekommen wäre. Der Auffassung des Herrn de Ahna fehlte das Feuer, der phantastische Zauber, seinem Spiele der grosse Ton, die Gewalt und Sicherheit, mit der Joachim den nationalen Charakter seines Werkes zur Geltung bringt. Sauberkeit und Glätte des Vortrags sind Eigenschaften, die gerade bei einer Musik durchaus nicht genügen, welche gespielt sein will, als wäre sie ein freies Produkt der Phantasie, der augenblicklichen Stimmung und Erregung. Dagegen errang sich Herr de Ahna reichen und wohlverdienten Beifall durch den überaus schönen und verständnissvollen Vortrag von Beethoven's Romanze für die Violine. Frau Peschka-Leutner, der Liebling unseres Publikums, sang die grosse Beethoven'sche Konzert-Arie »*Ah perfido*«. So hoch wir diese Künstlerin schätzen, so sehr haben wir doch gerade durch diese Leistung unsere Meinung bestätigt gefunden, dass sie nicht auf diesem Gebiete wahrhaft bedeutend ist, sondern in der Sphäre leichterer, liebenswürdiger Empfindung. Im Grossartigen und Tragischen wird sie immer minder heimisch bleiben, und dem schreiben wir es auch zu, wenn gestern ihrem Vortrage die gewohnte Sicherheit nicht ganz zu Gebote stand, und ihm sogar einige kleine Unebenheiten (besonders in den Schlusstakten) anhafteten. Leider sollen wir die liebenswürdige Künstlerin nicht lange mehr die Unsrige nennen, da sie, soviel wir wissen, im Frühjahre ein Engagement an der Dresdner Oper antreten wird. »*Tu parti? — Per pietà, non dirmi addio!*« Inzwischen suchen die Zuhörer diese beweglichen Worte durch wärmsten Beifall dem Herzen der allgemein verehrten Sängerin nahe zu bringen, gestern sogar mitten in der Arie vor dem Stretto, ein Versehen, das man ebensowohl durch die Gemüthsbewegung des Publikums erklären mag, als durch seine — immerhin etwas verwunderliche — ungenaue Bekanntschaft mit der Beethoven'schen Arie und der italienischen Sprache. — Das festlichschöne erste Finale der Euryanthe unter Betheiligung von Frau Peschka-Leutner, Frl. Thoma Börs und Herrn Ehrke bildete den Schluss des ersten Theiles, ohne diesmal die zündende Wirkung auf die Zuhörer auszuüben, die sonst ein Erbtheil dieses reizvollen und lebendigen Musikstückes ist. Ein Theil der Schuld wird den Chören zuzuschreiben sein. In dem kleinen Saale wenigstens, wo sich Referent befand, war nur sehr wenig von den »Jubeltönen« der Landleute zu hören, und die Ritter insbesondere befleissigten sich beim Singen einer Bescheidenheit, die den Mann ziert, aber allerdings das »Sturm erfrischt das Herz des Kriegers« nicht zur Geltung brachte. Doch die Chorpartien unserer Gewandhauskonzerte sind eine alte Wunde, über die sich Viel sagen liesse, wüsste man nicht, dass Alles unbeachtet bleibt, so lange nicht das Publikum selbst energisch Abhülfe fordert. — Im zweiten Theile wurde Beethoven's C moll-Symphonie aufgeführt, eine Musterleistung unseres vortrefflichen Orchesters.

✱ **München.** Verglichen mit früher, d. h. mit der jüngsten Vergangenheit, ist eine bemerkenswerthe Stille eingetreten. Nicht einmal die Intrigue scheint sich augenblicklich noch lebhaft fortzuspinnen, schreibt man den Hamb. Nachrichten, seit sich der Stern der königlichen Gunst vollends von dem noch immer in der Schweiz weilenden Richard Wagner abgewandt hat und die bisherige Mittelsperson zwischen dem Genie und dem Mäcen, die Frau des Kapellmeisters H. v. Bülow, von hier definitiv nach Paris übergesiedelt ist. Die Signatur des Augenblicks ist offenbar ein Stillstand zwischen den vielen, in unserem hauptstädtischen Leben durch und gegen einander arbeitenden künstlerischen und sozialen Elementen. Aus dem Bereiche der Oper hatten wir, ausser einer neuen Inscenirung des Wagner'schen »Fliegenden Holländers«, namentlich der endlichen Aufführung der Kremplsetzer'schen Operette »Der Rothmantel« mit dem Heyse'schen Texte zu gedenken. Dieselbe gefiel recht allgemein, ohne gerade einen durchschlagenden Erfolg zu erzielen, wie dieser denn auch bei einer mehr anmuthigen und melodiösen, als originellen, kraftvollen und tiefen Musik kaum zu erwarten war. — Eine ungleich bedeutendere Tragweite für die Zukunft unserer Hofbühne, als die Aufführung dieser Novitäten, muss unläugbar einem »Rundschreiben an die deutschen Dramatiker« beigemessen werden, das unser neuer Intendant, Frhr. von Perfall, gegen Ende des vorigen Jahres erlassen hat. Dasselbe, das in dem neuen hiesigen Literaturblatte, den »Münchner Propyläen«, auszugsweise zum Abdrucke gelangt ist, verbreitet sich über den jetzigen Verfall des deutschen Theaters und bezeichnet als dessen Hauptursache die Abwendung der bedeutenderen dichterischen Talente von der Bühne, welche dann schliesslich in den verschiedenen Adressaten aufgefordert werden, dem Münchner Hoftheater durch vertrauensvolle Einsendung ihrer Arbeiten hülfreich entgegenzukommen. Von den Antworten, welche auf dieses in den Annalen der deutschen Hoftheaterintendanzen wohl ziemlich alleinstehende, weil von einem noch ungebrochenen idealen Streben zeugende Schreiben eingegangen sind, wurden in den »Propyläen«, die überhaupt ihrem theatralischen Theile nach einigermaassen als Organ des Herrn von Perfall betrachtet werden dürfen, bis jetzt zwei umfangreiche Briefe veröffentlicht, die von dem bekannten Wiener Dramatiker, Romanschriftsteller und Feuilletonisten Ferdinand Kürnberger und dem Berliner Dichter Brachvogel, dem Verfasser des »Narciss«, herrührten. Dieselben enthalten des Tröstlichen wenig, denn während der Wiener Poet den Verfall der modernen Bühne im Grunde ganz einfach konstatirt und die jetzt von Herrn von Perfall für die hiesige Hofbühne in das Werk gesetzte grössere Berücksichtigung der lebenden Poeten höchstens als einen Anfang der Besserung gelten lassen will, sieht Herr Brachvogel den Himmel bereits voller Geigen hängen, sobald nur die Hoftheaterintendanzen sich verpflichten wollen, einmal bei ihren respektiven Dynastien die Erlaubniss zur theatralischen Darstellung ihrer erlauchten Vorfahren zu erwirken, dann aber — und das ist die Hauptsache — jedes von einem nambafteren Dramatiker eingelieferte Stück unbekümmert um ihr eigenes Urtheil über seinen ästhetischen und theatralischen Gehalt sofort aufzuführen, und auch wenn es nicht gefällt fortan auf dem Repertoire zu erhalten. Dieser abenteuerliche Rathschlag ist natürlich praktisch unausführbar und würde in seiner Anmaassung, nach welcher ein Autor vor einem Publikum aufgeführt sein und sich doch über das Urtheil desselben vollständig hinwegsetzen will, ganz mit dem Verfahren übereinkommen, welches Hr. v. Bülow hier und früher in Berlin bei musikalischen Aufführungen in Anwendung gebracht hat, wenn einmal die Zuhörer bescheiden ihr Missfallen kundzugeben wagten. Es würde also gewissermaassen Einheit in die Sache kommen, wenn auch noch Herr Brachvogel als ein dirigirendes Mitglied an die Münchener Bühne berufen würde.

✱ **Augsburg,** Ende Dezbr. 1868. (Konzerte.) Unser Oratorien-Verein kämpft und ringt sich durch mancherlei Anfechtungen und Widerwärtigkeiten muthig hindurch. Das letztverflossene halbe Jahr hat wiederum schöne Beweise seines Strebens und seiner Thätigkeit gebracht. Wir haben über drei seiner Konzerte und über eines des Männergesang-Vereins zu berichten. Das erste Vereinskonzert (24. Oktober) war vorzugsweise der Kammermusik und dem Sologesange gewidmet. Drei auserlesene Künstler aus München und eine hiesige vortreffliche Dilettantin, die rasch für Frl. Götze — die ihre Mitwirkung zugesagt hatte, aber verhindert wurde zu kommen — eintrat, theilten sich in die Ehren des Abends. Fräul. Menter, eine talentvolle und würdige Schülerin Tausig's, spielte mit Herrn Hofmusikus Werner die Cellosonate von Mendelssohn Op. 45 und mit diesem und Herrn Hofmusikus Venzl das C moll-Trio Op. 1 Nr. 3 von Beethoven. Dazwischen trug sie Piècen von Liszt und Thalberg vor, die allerdings nicht in die sonst sehr streng abgegrenzten Programme des Vereins passten, aber in Folge ihrer bewunderungswürdigen Exekution der Künstlerin den lebhaftesten Beifall erwarben. Fräul. Menter's Technik lässt Nichts zu wünschen übrig, aber der Vortrag der Ensemblestücke hätte wohl etwas mehr Wärme vertragen. Die Gesänge bestanden aus einigen schottischen Liedern in der bekannten Beethoven'schen Bearbeitung und einigen Liedern unseres Kapellmeisters H. M. Schletterer. An diesem Abend wurde auch der

neue Flügel des Vereins, ein wundervolles Instrument von schönstem Tone und entzückendem Klange aus der Fabrik der Herren Kaim und Günther in Kirchheim a. d. T. zum ersten Male gespielt. — Das Konzert des Männergesang-Vereins fand am 7. Novbr. statt und zwar diesmal, entgegen der sonstigen Gewohnheit bei derartigen Produktionen, ohne Bier und Tabak, ohne Strickstrumpf und Geselligkeit; eine glückliche, allerseits mit Vergnügen begrüsste Neuerung. Die Instrumentalstücke des Abends bestanden aus Mozart's prächtiger Serenade in C fur Blasinstrumente und aus Hummel's brillantem Klavierseptett in D; der Solopart wurde von einem Mitgliede des Vereins mit anerkennungswerther Virtuosität vorgetragen. Unter den Männerchören zeichneten sich aus: »Der König von Thule« von Veit und »Der Gondelfahrer« und »Nachtgesang im Walde« von Schubert; unter den gemischten Chören der hinreissende erste Chor aus »Acis und Galathea« von Händel und der anmuthige Gesang: »Auf dem See« von Hauptmann. Gemischte Quartette von Mendelssohn, Lieder für Frauenchor von Hiller und verschiedene Sologesänge vervollständigten das reiche Programm. Die Ausführung der zahlreichen Nummern war eine sehr befriedigende, Einzelnes davon wirklich ausgezeichnet. — Das zweite Abonnement-Konzert wurde durch die Mitwirkung der vortrefflichen Sängerin Frau v. Mangstl aus München und der talentvollen Violinspielerin Fräul. Th. Liebe verherrlicht. Es brachte an Instrumentalstücken die beiden reizenden Symphoniesätze (H-moll) von Schubert, das *Allegretto* aus der siebenten Symphonie von Beethoven und die kanonische Suite von Grimm. Frau v. Mangstl sang in der nur ihr eigenen tiefen und unvergesslichen Weise Scenen aus Orpheus von Gluck und einige Nummern aus »Frauenliebe und Leben« von Schumann; der Frauenchor exekutirte unter anderen schönen Liedern das liebliche Schlummerlied »*Blanche de Provence*« von Cherubini mit grosser Vollendung, und Fräul. Liebe erwarb sich durch den Vortrag des Mendelssohn'schen Violinkonzertes allgemeinsten Beifall. Die Aufführung bot des Guten fast zu viel. In den Orchesterstücken errang sich unser wackeres Orchester Lorbeern. Es dürfte, abgesehen vom Hoforchester zu München, unter den städtischen Kapellen Bayerns wohl den ersten Platz einnehmen. — Das dritte Konzert bot ausserordentliches Interesse. Zur Aufführung gelangte Schumann's »Paradies und Peri«. Dieses Werk, mehrmals verschoben und mit Ungeduld erwartet, hatte schon längst die Aufmerksamkeit des Publikums erregt. Es war die erste grössere Komposition Schumann's, die hier zu Gehör gebracht wurde und sowohl die Schwierigkeiten, die es den Solisten, dem Chore und dem Orchester entgegenstellte, als der neue Geist, der das Werk erfüllt, machten sein Gelingen und seine Wirkung zweifelhaft und für den Erfolg besorgt. Jedoch erwies sich jede Sorge als unbegründet. Die Ausführung war zum grössten Theile eine höchst zufriedenstellende und der Eindruck ein ausserordentlicher. Die absprechenden Kritiken, die sich dennoch vernehmen liessen, rührten auch hier von jener Klasse dilettantischer Schreiber her, die leider noch an so vielen Orten für Lokalzeitungen die »musikalische Kunstkritik« besorgt, und deren Ergüsse an sich rein spasshafter Natur sind und es noch mehr sein würden, wenn sie nicht manchen Unmündigen zum Nachbeten verleiteten. Die Partie der Peri sang Frl. E. Ketschau aus Erfurt mit vieler Sicherheit und Fertigkeit, aber mit wenig Seele und Poesie; vortrefflich war die Altpartie durch Frau Musikdirektor Krähmer aus München besetzt. Möge der Eifer des Vereins und die Kraft seines Dirigenten, des Kapellmeisters Schletterer, nicht erlahmen. Die reichen und schönen Programme, die bis jetzt das hiesige musikliebende Publikum entzückten, ihre sorgfältige und fleissige Ausführung und der Geist, der die Mitglieder unserer Musikgesellschaft beseelt, berechtigen uns, von der Zukunft noch Schöneres und Vollendeteres zu erwarten. — Von fremden Künstlern hörten wir zwei hervorragende in eigenen Konzerten: Herrn von Bülow und Herrn J. Stockhausen. Ersterer spielte $2\frac{1}{2}$ Stunde lang unausgesetzt Klavier. Muss man auch seine glänzende Technik, sein unfehlbares Gedächtniss und seine seltene Ausdauer bewundern, — ein glücklicher Gedanke (er soll von Herrn v. Bülow selbst herrühren) war die Erfindung solcher unendlicher Klavierkonzerte, in welchen man Nichts als nur Klavierstücke hört, nicht. Zur Beurtheilung des Hrn. Stockhausen fehlt unserm Publikum noch der Maassstab; er schreit nicht, er singt; er trägt nicht mit starken Farben auf, sein Vortrag ist künstlerisch edel, tief durchdacht und abgerundet; er ist leider äusserst sparsam, und seine Vorträge reizen eigentlich mehr den Appetit, als dass sie ihn befriedigten; das Konzert, unter Mitwirkung von Fräul. Liebe gegeben, war sehr kurz; und dann war er selbst bis auf den Namen bei uns unbekannt. So kam es, dass viele Hörer unbefriedigt blieben und einer der feinnasigen Referenten, von denen bereits die Rede war, sogar unter lautem Schimpfen über Betrug, Täuschung und Beutelschneidereien den Konzertsaal verliess.

* **Stuttgart.** (Eingesandt.) Das Konservatorium für Musik hat im vergangenen Herbste, gegenüber einem Abgange von 43 Zöglingen, 165 neu aufgenommen, darunter 36, welche sich der Musik berufsmässig widmen. Der Heimath nach kommen von den neu eingetretenen Zöglingen 70 auf Stuttgart, 17 auf das übrige Württemberg, 4 auf Baden, 7 auf Bayern, 4 auf Hessen, 8 auf Preussen, 4 auf das Königreich Sachsen, 4 auf Bremen, 4 auf Hamburg, 3 auf Oesterreich, 9 auf die Schweiz, 4 auf die Niederlande, 4 auf Frankreich, 12 auf Grossbritannien, 4 auf Russland, 25 auf Amerika. Die Anstalt, welche zu Anfang des Wintersemesters 1867/68 — 370 Zöglinge hatte, zählt deren nun im ersten Winterquartal 1868/69 — 460, und zwar 129 Schüler und 331 Schülerinnen. Unter diesen Zöglingen sind 258 aus Stuttgart, 41 aus dem übrigen Württemberg, 17 aus Baden, 8 aus Bayern, 3 aus Hessen, 17 aus Preussen, 4 aus dem Königreich Sachsen, 3 aus den sächsischen Fürstenthümern, 4 aus Bremen, 5 aus Hamburg, 3 aus Oesterreich, 27 aus der Schweiz, 2 aus den Niederlanden, 2 aus Frankreich, 33 aus Grossbritannien, 7 aus Russland, 30 aus Amerika, 2 aus Ostindien. Von der Gesammtzahl der Zöglinge widmen sich 129 (41 Schüler und 88 Schülerinnen) der Musik berufsmässig, nämlich 53 Württemberger (worunter 36 aus Stuttgart) und 76 Ausländer, und zwar 15 aus Baden, 6 aus Bayern, 3 aus Hessen, 9 aus Preussen, 3 aus den sächsischen Fürstenthümern, 4 aus Hamburg, 20 aus der Schweiz, 10 aus Grossbritannien, 4 aus Russland, 4 aus Amerika, 4 aus Ostindien. Der Unterricht wird während dieses Wintersemesters in wöchentlich 506 Stunden durch 22 Lehrer ertheilt.

* **Bremen.** (3. und 4. Privatkonzert.) Im dritten Privatkonzert kam die Symphonie (Es-dur) von Max Bruch, unter Direktion des Komponisten, zur ersten Aufführung und erzielte eine beifällige Aufnahme. Diejenigen, welche von einer Symphonie eine so durchschlagende Wirkung erwarteten, wie sie Bruch durch seine Kompositionen für Männerchor hervorbrachte, welche hier sämmtlich aufgeführt wurden und einen ganz eminenten Erfolg hatten, werden sich enttäuscht gefühlt haben. Gerade für solche ist jedoch in dieser Symphonie Vieles enthalten, was hier den Eindruck des geflissentlich Herausgeputzten hervorbringt und nicht am rechten Platze ist. Der talentvolle Komponist hat trotzdem ein Werk geschaffen, welches bei vorzüglicher Ausführung (was hier leider nicht der Fall war) den Zuhörern gewiss Freude bereiten wird. Frl. Aglaja Orgeni und Frl. Menter (Klavierspielerin) aus München vertraten in diesem Konzerte die Solovorträge und ernteten Beide reichen Beifall. — Im vierten Privatkonzert wusste Herr Konzertmeister Jules de Swert dem Publikum durch sein ausgezeichnetes Cellospiel ganz aussergewöhnliche Beifallsspenden zu entlocken. Ein Konzert von Schumann, welches derselbe u. A. vortrug, war hier neu und ist jedenfalls eine Aufgabe für die besten Spieler. Fräul. Louise Mayer, königl. Hofopernsängerin aus Hannover, sang: Arie »Wach auf, Saturnia« aus Semele von Händel und *Rondo Finale* aus der Oper »Die Italienerin in Algier« von Rossini. Die bedeutenden Mittel der jugendlichen Sängerin: eine Altstimme von grossem Umfange und schönem Klange, welche trotz grosser Fülle viel Geschmeidigkeit zeigt, versprechen Gutes. Vorläufig lassen diese Vorträge noch eine selbständige Auffassung und somit inneres Leben vermissen.

* **Bremen,** 29. Dez. (Neuer Konzertsaal im Bau.) Der Künstler-Verein beging gestern eine doppelte Feier: Mittags wurde der von ihm unternommene grossartige Neubau gerichtet, Abends fand das alljährlich wiederkehrende Stiftungsfest statt. Der Neubau verschafft der Stadt einen Konzertsaal von ausserordentlichen, für alle denkbaren Fälle ausreichenden Dimensionen, und ist ausserdem das erste Glied in einer Kette von Bauthätigkeiten, welche im Mittelpunkte Bremens einen aus alten und neuen Werken gemischten Platz mannigfaltiger schöner Architektur herstellen sollen.

* Die Pariser »*Revue politique*« untersuchte neulich in einem Artikel unter der Ueberschrift »Eine schwierige Kur« die Ursachen des geistigen Verfalls in Frankreich und dagegen der verhältnissmässigen Blüthe und Geistesfreiheit in Deutschland, England und Nordamerika, und bemerkte hierbei unter Anderm: »Unter den Künsten ist die Musik die einzige, worin Deutschland hervorragt; es ist dies die Wirkung eines besonderen Temperaments: unser Gedanke ist zu schnell und zu scharf, um sich jemals in eine wahrhaft musikalische Form zu kleiden«. Ob dies bei der grossen Anzahl reizender Gesänge und anziehender, auch musikalisch schöner französischer Opern irgendwelchen Sinn habe, wollen wir hier nicht untersuchen; aber jedenfalls würde obiger Ausspruch dann richtig sein, wenn er so lautete, dass dem Pariser Feuilletonisten (auch dem besten) die Worte viel zu schnell und zu pointirt in Dinte übergeben, als dass sie jemals das Kleid eines wahrhaften Gedankens abgeben könnten.

Titel und Inhaltsverzeichniss zum vorigen Jahrgange werden den Lesern in einer der nächsten Nummern zugehen.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. Januar 1869. **Nr. 4.** IV. Jahrgang.

Die nachkomponirten Scenen zu „Don Juan".

B. G. Erst seit wenigen Jahren weiss man, dass die nachkomponirte Arie der Elvira (*Mi tradì quell' alma ingrata*) den Schluss des Intermezzo bildet, welches für die Wiener Aufführung des »Don Juan« (1788) nachträglich erfunden und vor der Kirchhof-Scene eingeschoben worden war. Es ist auffallend, dass die richtige Tradition sich sehr früh verlor; sie bestand schon zwölf Jahre nach jener ersten Wiener Aufführung nicht mehr; denn der 1801 erschienene erste Druck der Partitur bringt in dem die nachkomponirten Stücke enthaltenden Anhang die Arie als Nr. 1, das Intermezzo als Nr. 4.*) Die hieraus erwachsenen Zweifel und Vermuthungen über die Stellung der Arie sind jetzt beseitigt, nachdem L. v. Sonnleithner 1865 die wieder aufgefundenen Textbücher zur Prager und zur Wiener Aufführung der Oper neu herausgegeben hat. In Wien blieben nach dem Sextett die Arien des Leporello und des Octavio weg; statt ihrer tritt das Intermezzo ein. Der entwischte Leporello wird von Zerlinen eingebracht und mit Hülfe eines Bauern auf einen Stuhl gebunden; es folgt das Duett (*Per queste tue manine*), nach welchem Zerline sich entfernt; Leporello schickt den bewachenden Bauern um einen Trunk Wasser fort, macht sich los und flieht; Zerline kommt mit Elviren zurück, staunt über die Flucht, tritt der von Elvira geäusserten Meinung bei, der Gefangene sei durch seinen gottlosen Herrn befreit worden (»*L'avrà sostratto l'empio suo Padrone*«), und geht ab, um Octavio Bericht zu erstatten. Elvira, allein bleibend, singt das begleitete Recitativ (*In quali eccessi*) und die zugehörige Arie (*Mi tradì*).

Dieser Inhalt des Intermezzo, wie er in der gedruckten Partitur steht, konnte nun freilich nicht auf die Vermuthung einer so engen Verknüpfung mit der Arie führen. Man erkennt gar keinen innern Zusammenhang und muss es befremdlich finden, dass Elvira mit dem Recitativ plötzlich in so lebhafte Exklamationen ausbricht, die noch besonders gehoben werden durch die energischen Einleitungstakte des Orchesters. Diese äusserst sprechende Musik lässt die Annahme nicht zu, Elvira beginne das Recitativ lediglich in Erinnerung an die längst bekannten Vergehen Don Juans, auch wenn man die letzte freche Täuschung mit einrechnet, welche sich im Sextett enthüllt hat; vielmehr deutet der decidirte Einsatz des Orchesters auf eine noch ganz frische Erregung hin, auf die eben erst empfangene Kunde von einer neuen Unthat; und auch aus den Worten (»*In quali eccessi, o Numi, in quai misfatti orribili, tremendi, è avvolto il sciagurato! Non puote tardar l'ira del cielo*« etc.) ist zu schliessen, die Kette der Frevel habe sich noch um ein Glied vermehrt. Soll das neueste Verbrechen blos in der Befreiung des Leporello bestehen? Wenn nicht, so bleibt die Aufwallung, welche die erste Hälfte des Recitativs charakterisirt, unmotivirt und unerklärt; das ganze Recitativ sammt der Arie behält in solcher Stellung etwas Räthselhaftes.

Um den Zusammenhang zu verstehen, muss man darauf aufmerksam geworden sein, dass in der gedruckten Partitur das nach dem Duett folgende Secco-Recitativ nicht vollständig ist. Die Partitur stimmt bis zu den Worten Zerlinens: »*In qual modo si salvò quel briccone?*« (einschliesslich) mit dem Wiener Textbuche (bei Sonnleithner S. 55); dann aber lässt das letztere den Masetto auftreten, welcher auf Zerlinens Frage nach seinem Ausbleiben folgende Erzählung giebt: »Der Himmel wollte, dass ich eine Unglückliche rette. Ich war nur ein paar Schritte von dir entfernt, als ich von der andern Seite ein Schreien hörte. Ich laufe hin, sehe ein weinendes Mädchen und einen Mann; dieser flieht und kommt mir beim Nachsetzen aus den Augen; aber nach Gestalt und Bewegung, sowie nach den Mittheilungen des Mädchens, halte ich ihn für unsern saubern Herrn Ritter«. Hierauf Zerlina: »Er war's ohne Zweifel (*È desso senza fallo*)« etc. Diese Worte Zerlinens und der kurze Rest des Secco-Recitativs stehen wieder in der Partitur; die Erzählung des Masetto aber (und dieser selbst) fehlt dort; dafür ist (abweichend vom Textbuch) die oben citirte Bemerkung Elvirens: »*L'avrà sostratto l'empio suo Padrone!*« eingeschaltet, auf welche jetzt die Rückäusserung Zerlinens: »*È desso senza fallo*« bezogen werden muss.

Nach dem ursprünglichen Inhalte des Recitativs hat also Don Juan ein Mädchen gewaltthätig überfallen. Der erste Eindruck, den die Nachricht von dieser Schändlichkeit auf Elviren macht, ist Empörung und Zorn; zugleich aber drängt sich ihr die Ueberzeugung auf, dass bei solcher Häufung der Verbrechen Don Juan dem ewigen Verderben nicht entgehen kann; vor ihre Phantasie tritt das Bild der Hölle, welcher der einst so innig geliebte Mann verfallen ist (»*aperto veggio il baratro mortal*«), und unter den Schauern dieses Bildes erwacht jenes erbarmende

*) Dass der Anhang vier Nummern zählt, rührt von der Aufnahme der Masetto-Arie (*Hò capito*) her, welche (wie schon Jahn nachgewiesen hat) nicht dahin gehört.

Mitleid, das sie später (im *Finale*) durch den Bekehrungsversuch bethätigt; sie möchte die Seele des Unglückseligen gerettet wissen, denn ein Funke der alten Liebe glimmt noch immer und ihr Racheverlangen reicht nicht über das Grab hinaus. In solcher Verbindung erhält das begleitete Recitativ und die Arie ihren völlig verständlichen Sinn.
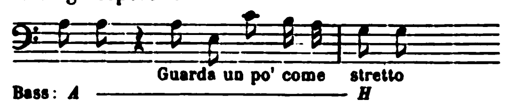
Da das Secco-Recitativ in dem für das Wiener Theaterpublikum bestimmten Textbuche vollständig gedruckt wurde, so ist nicht zu zweifeln, dass es auch in seiner vollen Ausdehnung komponirt war; man scheint es dann aber in den Proben zu lang befunden und gekürzt zu haben, unbekümmert darum, dass durch die Art der Kürzung ein sehr wesentliches Motiv verloren ging, ohne welches das nachfolgende Recitativ in der Luft hängt oder wie vom Himmel fällt.

Will eine Bühne das Intermezzo (etwa unter Beseitigung einiger allzu läppischen Buffonerien) wieder aufnehmen und die Arie anreihen, so wäre rathsam, dass die gestrichene Erzählung des Masetto wenigstens in ihren Hauptmomenten restituirt würde; man könnte dafür an anderen Recitativstellen des Intermezzo kürzen. Freilich müsste Jemand der einzuschaltenden Erzählung das musikalische Gewand auf eigene Faust geben; denn das Manuscript des Intermezzo (Duett sammt Secco-Recitativen) existirt entweder gar nicht mehr oder in unbekannter Hand, während das Autograph der Arie und des zugehörigen begleiteten Recitativs sich erhalten hat. Allein aus dem selbständigen Gestalten eines kurzen Stücks Secco-Recitativ dürfte sich Niemand ein Gewissen machen, weil allem Anschein nach die im Manuscripte verschwundenen Recitative gar nicht von Mozart selbst stammen.
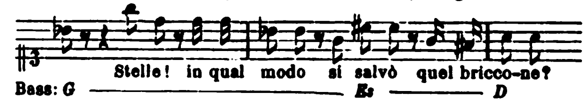
Diese Vermuthung muss Jedem aufsteigen, der mit Mozart's Schreibweise vertraut ist und die erwähnten Recitative mit kritischem Blicke prüft. Im Vergleich zur Erfindung und Ausgestaltung einer Arie, eines Duetts etc. ist die Komposition eines Secco-Recitativs eine höchst einfache Sache. Gleichwohl lässt sich die Hand eines Meisters auch in einer so untergeordneten Leistung erkennen. Mozart namentlich schreibt seine parlanten Recitative, obschon sie nur wie aus dem Aermel geschüttelt aussehen, mit einer so genauen Berücksichtigung der Sprache hin, dass ein achtsamer Beobachter daran seine wahre Freude haben kann. Es liegt in der Art des Secco-Recitativs, dass sich die Noten der Singstimme in wenigen, immer wiederkehrenden Intervallen bewegen; dennoch weiss Mozart in diesen Noten auf die natürlichste und deutlichste Weise zu plaudern; sie folgen ungezwungen, aber treu, den Modulationen des Sprachklangs, jede Silbe erhält ihre richtige Betonung, jedes Interpunktionszeichen macht sich hörbar, und dabei läuft Alles so glatt und leicht dahin, als würde eigentlich gar nicht gesungen, sondern nur lebhaft gesprochen. So sollte freilich jedes Secco-Recitativ beschaffen sein; allein es giebt bei anderen Tonsetzern Beispiele genug, dass es nicht immer so ist. Wenn nun Mozart in seinen Recitativen die zierliche Gewandtheit nirgends verleugnet und den beiden Recitativen des Intermezzo gerade diese Gewandtheit fast durchweg fehlt, so muss dringender Verdacht der Unechtheit entstehen. Es ist schwer, sich über Einzelheiten auszusprechen, welche in erster Linie gefühlt sein wollen, und jedenfalls würde die ausführlichere Besprechung aller den Verdacht stützenden Belegstellen eine ermüdende Länge erhalten. Indess kann und soll auf einige Stellen hingedeutet werden, an denen die Verdachtsgründe mehr äusserlicher Natur sind.

Gleich der Anfang des ersten Recitativs hat etwas Auffälliges. Die zwölf Takte »im Zeitmaass« *) geben (mit geringer Modifikation) eine absichtliche Reminiscenz aus dem Schluss der Leporello-Arie. Ein solches bestimmtes Zurückdeuten ist bei Mozart zwar selten, doch nicht ohne Beispiel (Figaro, *Così fan tutte*), so dass hieran kein Anstoss zu nehmen wäre. Allein bedenklich ist die Länge, zu welcher die Reminiscenz ausgesponnen wurde; die aus zwei Takten bestehende Figur tritt sechsmal nach einander auf, also sogar öfter als in der Arie selbst. Dieses zu häufige Wiederholen ohne erkennbaren Grund nimmt sich ziemlich geschmacklos aus. In der Basslinie ist im zwölften Takte nur das erste Viertel durch eine Note gefüllt und die zwei nächsten Takte (*senza tempo*) haben ganze Pausen. Das ist entschieden gegen Mozart's Notirungsart; nach seiner Gewohnheit müsste man erwarten, dass entweder schon im zwölften Takte der Bass den Grundton (*G*) als Ganznote bekomme und so auch in den zwei nächsten Takten behalte, oder dass, wenn im zwölften Takte der Bass nach dem ersten Viertel abbricht, mit der zweiten Hälfte des dreizehnten Taktes der Sext-Akkord über *H* eintrete und während des vierzehnten Taktes fortgelte. Eine Leere von $2^1/_2$ Takten im Bass eines Secco-Recitativs kommt bei Mozart nirgends vor; denn die Pausen, welche etwa der Cembalist nach dem Anschlagen seines Akkordes zu machen hatte, wurden nicht geschrieben. — Kurz vor Schluss dieses ersten Recitativs steht im Bass: [Notenbeispiel], wahrscheinlich weil in der Singstimme das erste Viertel noch Zerlinen zugehört und dann Leporello einfällt. Aus solchem Grunde die im Tone unveränderte Bassnote zu spalten, wäre Mozart nie in den Sinn gekommen.
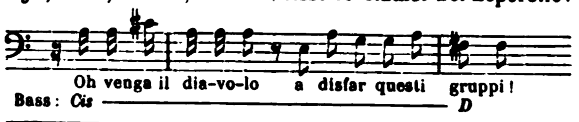
Im zweiten Recitativ trifft man Stellen, die für ein *Parlando* viel zu pathetisch klingen, zumal in Anbetracht der Situation und der handelnden Personen. Im dritten Takte singt Leporello:



So sehr elegisch hätte Mozart die Anrede an den Bauern wohl schwerlich geformt, und — was die Hauptsache — die Phrase mit dem Sext-Sprunge aufwärts ist gar nicht recitativmässig; sie hat zu viel wirkliche Melodie. Als Zerlina der Flucht Leporello's inne wird, singt sie:



Das lautet so emphatisch, dass es für eine heroische »Scena« mit Orchester weit mehr passen würde als hieher. Sehr bedenklich ist dabei, dass bei dem Worte »*salvò*« die Musik den Accent fälschlich auf die erste Silbe bringt, und dies ist nicht das einzige Beispiel eines solchen Verstosses; dieselbe falsche Betonung findet sich bei den Wörtern *legò*, *avrà*, *vedrai*; ferner heisst es einmal bei Leporello:



*) Mozart schreibt in solchen Fällen stets »*in tempo*«. In der gedruckten Partitur steht hier »*a tempo*«, was bekanntlich einen anderen Sinn hat. Dies könnte indess Versehen eines Kopisten oder ein Druckfehler sein.

Ausser der verkehrten Betonung des Wortes *disfar* ist hier noch zu beachten, dass die Noten über »*diavolo*« von Mozart's Schreibart abweichen; bei diesem Worte und überhaupt bei einem dreisilbigen Worte von solchem Silbenfall setzt Mozart im Recitativ nie ♪ ♪ ♪, sondern stets ♪ ♪ ♪, insbesondere auch, wenn (wie oben) eine Pause nachfolgt.

In einem Mozart'schen Secco-Recitativ wird man Zweiunddreissigstel-Noten äusserst selten und nur da finden, wo etwa ein vergessenes Wort nachträglich einzukorrigiren war. Desshalb muss im zweiten Recitativ des Intermezzo der Takt auffallen:

bi-sogna dar di sprone al-la cal-cagna
Bass: *D* —— *Cis*

Irgend eine äussere Nöthigung zu den ganz kurzen Noten ist nicht abzusehen; vielmehr würde es der Gewohnheit Mozart's entsprechen, wenn die Vertheilung der Noten (mit Weglassung der letzten Pause) die folgende wäre:

bis-o-gna dar di sprone al-la cal-cagna.

Damit ein Secco-Recitativ wirklich sprachgemäss klinge, muss auch ein angemessener Akkordwechsel seinen Theil beitragen. Bei den Intermezzo-Recitativen ist diese Rücksicht nicht genommen; die Harmonie wechselt öfter als nöthig, aber häufig an solchen Stellen, wo man nach Inhalt und Bau des Satzes es nicht vermuthet, während wieder an anderen Stellen, wo ein Wechsel angezeigt wäre (wie im fünften Takte des ersten Recitativs, wenn der Bauer sich entfernt hat und Leporello zum Selbstgespräche übergeht), der Akkord unverändert liegen bleibt. Im zweiten Recitativ tritt da, wo Leporello entflohen ist und Zerlina mit Elviren kommt, ein schroffer Wechsel ein, indem auf E-dur (als Dominant-Akkord zu A-dur) durch einen Trugschluss F-dur folgt. Diese dem Ohre bereitete Ueberraschung wäre ganz am Platze, wenn das verblüffte Staunen Zerlinens gemalt werden sollte. Allein Zerlina merkt noch gar nicht, dass der Vogel ausgeflogen ist; sie spricht auf dem F-Akkorde zu Elviren: »*Andiam, andiam, Signora! vedrete in qual maniera hò concio il scellerato!*« Der stark wirkende Trugschluss ist also nicht blos bedeutungslos, sondern irreführend und darum an dieser Stelle nichts weniger als mozartisch. Blos um einen Abschnitt im Recitativ zu bezeichnen, greift Mozart nicht nach so drastischen Mitteln; bei ihm hat ein durch Ungewöhnlichkeit überraschender Akkordwechsel immer etwas Besonderes zu bedeuten.

Ob ein Secco-Recitativ gut konstruirt sei, kann man dadurch prüfen, dass man es im Takte singt oder liest; bei richtigem Bau wird es die taktgemässe Eintheilung vertragen, obwohl es keineswegs dafür bestimmt ist. Die Recitative des Intermezzo halten diese Probe nicht aus. Eine gewisse Unbehülflichkeit verräth sich bisweilen in einem Stocken des natürlichen Rhythmus, bisweilen in einer hastigen Unruhe, herbeigeführt durch rasches Rücken der Akkorde. Beispiele davon, sowie von inkorrekter oder matter Deklamation, wird ein kritisches Auge leicht auffinden. Ueberhaupt enthalten die beiden Recitative zusammen nur wenige Takte, welche nicht geeignet wären, durch irgend einen schwachen oder derben Zug dem Zweifel an Mozart'schem Ursprunge Nahrung zuzuführen.

Man kann fragen: Warum hätte denn Mozart die Recitative nicht selbst komponirt? Darauf ist freilich keine Antwort zu geben. Wenn er auch etwa die für ihn unbedeutende Arbeit verschoben haben sollte, bis die Aufführung drängte, so konnte er, bei seiner eminenten Fertigkeit, immer noch schneller damit zustandekommen als jeder Andere. Der Mangel eines ersichtlichen Grundes kann indess Nichts beweisen, und Hypothesen darüber wären eben so müssig wie die andere Frage, wer der wirkliche Verfertiger der Recitative gewesen sei, wenngleich es nahe liegt, dabei zuerst an Süssmayr zu denken.

Ein Wink Rameau's
für die ersten harmonischen Uebungen.
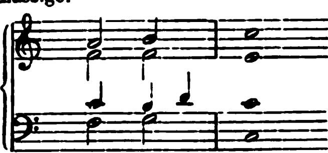
Kaum von irgend einer Seite möchte es in Zweifel gezogen werden, dass die moderne Gestalt der Kompositionslehre — wie sie z. B. in den Lehrbüchern von Marx, Dehn, Lobe, Richter u. A. ausgeprägt ist — sich auf die Anregungen des grossen Rameau zurückführen lässt. Als der am tiefsten angelegte, umfassendste Geist, der mit der unentbehrlichen Ausrüstung durchdringendster Sachkenntniss und vollkommener praktischer Beherrschung seines Stoffes sich je auf dem Gebiete der musikalischen Theorie hat vernehmen lassen, bewirkte Rameau eine Umgestaltung in der Anlage der Kompositionslehre, welche, weit über die Grenzen der Bekanntschaft seiner Werke und selbst seines Namens hinaus, einen unabweislichen Einfluss auf alle späteren literarischen Erscheinungen dieses Gebietes ausgeübt hat. Sein Gedanke: »die Melodie entsteht aus der Harmonie«, der, obschon das Ziel verfehlend, immerhin als äusserst tiefsinnig anerkannt werden muss, erregte bekanntlich den Spott seines Zeitgenossen, des vielwissenden, witzigen Mattheson, dem wiederum ein nüchterner und ungenügender Ausgleichungsversuch Marpurg's folgte; aber er blieb, bewusst oder unbewusst, zum Nutzen oder Schaden, der Grundgedanke aller späteren Bearbeitungen der Harmonielehre, ja zum Theil der gesammten elementaren Kompositionslehre. Kirnberger mochte wohl seinen Ruhm und seine Wirksamkeit kaum einem anderen Verdienste danken, als dem der praktischen Aneignung dieses Grundsatzes.

So sehen wir schon, kurz nach dem Auftreten Rameau's, die berühmtesten deutschen Theoretiker des vorigen, so geistreichen Jahrhunderts in Verhältniss treten zu dem grossen Franzosen, und können sein Nachwirken bis in die neuesten Arbeiten auf dem Gebiete der Kompositionslehre verfolgen. Zu einem befriedigenden Resultate zwar ist man noch nicht gelangt. Noch stellen die Einen unvermittelt die Rameau'sche Harmonielehre neben die alte Lehre vom Kontrapunkte mit ihren tonartlosen Kirchentönen, noch lassen die Anderen alle Freiheit und Selbständigkeit der Stimmführung durch den Rameau'schen Fundamentalbass verschlingen, und die Versuche, Beides, durch Nachgeben hier und Festhalten da, zu vermitteln, erscheinen noch schwach und widersprechend: der Kampf währt noch, aber er wird zu einem erfreulichen Ziele führen, um so sicherer, je mehr man mit Bewusstsein zu den Quellen des Widerspruches zurückgreifen wird.

Die Marx'sche Kompositionslehre, welche unter den neueren derartigen Werken die weiteste Verbreitung erlangt hat, zeigt nirgends, dass der Verfasser sich des Rameau'schen Einflusses bewusst gewesen ist. Auch in »Gluck und die Oper«, wo der Zusammenhang des Vortrages auf Rameau führt, weiss Marx die theoretischen Leistungen desselben keineswegs genügend zu würdigen. Nichtsdestoweniger steht gerade die Kompositionslehre dieses Autors am unzweideutigsten unter dem Einflusse jenes älteren Theoretikers, und gehört sogar zu denjenigen, welche die alte Lehre vom Kontrapunkte ganz und gar dem Rameau'schen Fundamentalbasse zum Opfer bringen.

Die ersten harmonischen Uebungen der Marx'schen Kompositionslehre beschränken sich auf die Anwendung der Tonika

und der beiden Dominanten als Fundamentalbässe. Als Normalmelodie dient dem Autor die Tonleiter, und er gewinnt hier, bei der Fortschreitung derselben von der Sexte zur Septime, den Dominantseptimenakkord, weil die Anwendung des Dreiklanges drei Fehler ergiebt: Mangel an Vermittelung durch gemeinschaftliche Töne, falsche Oktaven, falsche Quinten. Wie aber werden nun durch Anwendung des Dominantakkordes diese Fehler vermieden? Nicht anders, als durch neue, kaum weniger unzulässige.



Hier haben wir zum zweiten Akkord die Lösung der Schwierigkeit, welche Marx seinen Schülern bietet. Ueberall, wo die Melodie von der Sexte zur Septime fortschreitet, soll die drohende Gefahr durch die hier gegebene Führung des Tenors vermieden werden, und der Schüler hat die betreffenden Stellen der gegebenen Oberstimme vorher sorglich durch ein »Warnungskreuz« zu bezeichnen. Letzteres, fast kindische Hülfsmittel erscheint bei der grossen Leichtigkeit dieser Uebungen um so verwerflicher, als es die Arbeit des Schülers geradezu mechanisirt.

Was ist aber auf anderer Seite durch dieses Verfahren gewonnen? Die höchst verwerfliche Verdoppelung des aufsteigenden Leittones im Dominantseptimenakkord, der auch Marx keineswegs später das Wort redet, wird dadurch von vornherein dem Schüler ausdrücklich eingeübt, und doch werden durch den kleinen Terzenschritt des Tenors dem Ohre die empfindlichen Oktavfortschreitungen der guten Taktheile kaum entzogen.

Wie sehr man nun auch die Vorzüge einer Methode anerkennen muss, welche von der Bearbeitung gegebener, zu bestimmten Lehrzwecken verfasster Melodien ausgeht, anstatt dem Schüler monatelang die fade Beschäftigung mit dem Aussetzen bezifferter Bässe zuzumuthen, so lässt sich doch ein so ungeschicktes Auskunftsmittel zur Ermöglichung der ersten Uebungen in keiner Weise rechtfertigen. Uebungen, die mit einem solchen Verstosse gegen die musikalische Logik unumgänglich verknüpft sind, müssen überall verworfen werden, ganz besonders aber da, wo es sich darum handelt, den noch ungereiften Musiksinn die ersten Schritte in das fremde Gebiet der Harmonie thun zu lassen. Hier muss der Weg gebahnt und eben sein. Hier dürfen keine Warnungskreuze den Zusammenhang der Arbeit stören. Hier darf der Schüler nicht methodisch an Fehltritte gewöhnt werden, die später eine strenge Rüge zu erfahren haben.

Auch Rameau stand zögernd vor dem Schritte von der Sexte zur Septime der Tonleiter und der durch ihn gebotenen harmonischen Schwierigkeit. Er erinnerte sich zunächst der verbundenen Tetrachorde der Griechen, welche mit Halbtonschritten anfangen:

h c d e f g a

und führt diese auf die alleinigen Fundamentalbässe:

g c g c f c f

zurück. So gewann er eine Tonleiter, welche seiner Konstruktion der Tonart aus den drei Dreiklängen vollkommen entspricht. Analog bildete er die harmonische Molltonleiter:

gis a h c d e f,

und erklärte in der melodisch abwärts gerichteten Mollscala die kleine Septime (in A-moll *g*) für eine, nur des Geschmackes und bequemen Gesanges wegen eingeschobene Note, während die eigentliche Mollscala ohne diese Note besteht, A-moll also abwärts:

a f e d c h a

lautet.

Was sich auch aus dem Begriffe der Tonleiter hiergegen vorbringen lässt, Rameau hat dadurch seine Konstruktion der Tonart behauptet, welche die unmittelbare Vorläuferin der Hauptmann'schen Konstruktion geblieben ist. Zugleich aber danken wir hier Rameau einen Wink, wie mit den alleinigen drei Grundbässen der Tonika und der beiden Dominanten die ersten Uebungen der Harmonielehre anzulegen sind, wenn er auch selbst keinen praktischen Gebrauch davon gemacht hat. Wesshalb durch Warnungskreuze und die methodische Einübung misslicher Fortschreitungen die ersten Arbeiten des Schülers beeinträchtigen, wenn durch das einfache Vermeiden jenes Schrittes von der Sexte zur Septime in den zu gebenden Melodien alle Missstände von selbst wegfallen?

Noch der grössere Vortheil verbindet sich mit diesem Verfahren, dass man auch die verfrühte, unmethodische und desshalb verwirrende Einführung des Dominantseptimenakkordes vermeiden, und sich durchaus anfangs auf die drei Hauptdreiklänge beschränken kann, welchen sich dann zunächst mit grösserer Freiheit deren Umkehrungen anzuschliessen haben. Dadurch wird die dem Musiksinne natürliche und von der Wissenschaft anerkannte Bildung der modernen Tonart aus den drei Dreiklängen von vornherein praktisch befestigt, und die Einführung der Akkorde von einem Raisonnement unabhängig gemacht, welches dem Anfänger doch unverständlich bleibt, während schon seine ersten Arbeiten dadurch völlig korrekt und musikalisch-logisch gerathen.

In jener Rameau'schen Bildung der Molltonleiter aber ist die Anleitung zu diesem Verfahren vollständig gegeben, und bei genauerer Kenntniss des grossen französischen Theoretikers würde wohl auch dem berühmten Verfasser der Kompositionslehre dieser Wink nicht entgangen sein, und würde der harmonische Theil seines Werkes praktisch wie theoretisch nutzenbringender ausgefallen sein, während er jetzt neben diesem Mangel sogar wirkliche Fehler aufweist.

Wenn nun der Theil der Harmonielehre, auf den sich diese Frage bezieht, auch ein nur wenig umfassender ist, so ist er doch nichtsdestoweniger einer der wichtigsten, weil er die Einführung und Grundlage für alle harmonischen Uebungen bildet, und der oben charakterisirte Einfluss des grossen Umbildners der musikalischen Kompositionslehre möge sich auch auf diesen Theil erstrecken und die vorliegende Frage in der oben angegebenen Weise entscheiden. *Ludwig Bussler.*

Der Musik-Verein zu Wismar

in seinem fünfzigjährigen Bestande.

(Schluss.)

Die gewaltigen politischen Ereignisse des Jahres 1848 blieben nicht ohne nachtheiligen Einfluss auf den Musik-Verein. Wir finden in den Akten aus diesem Jahre nicht eine einzige namhafte Aufführung. Weiter oben sprachen wir von der Lässigkeit der Mitglieder; dieselbe erreichte in diesem und den folgenden Jahren einen so hohen Grad, dass das Direktorium 1849 eine Vertagung des Vereins anordnete, welche von Anfangs März bis zum 15. November dauerte. Bei dem Wiederbeginne der Uebungen war aber leider der böse Geist, welcher sich des Vereines bemächtigt hatte, noch nicht gewichen. Er fuhr fort zu plagen und brachte das Direktorium, nachdem es demselben noch gelungen war, durch fortgesetzte Anstrengungen seinerseits eine schwache Aufführung der »Schöpfung« zu Stande zu bringen, zu dem Entschlusse, *in corpore* abzutreten, was denn auch wirklich im Oktober 1850 geschah. Dieser Schritt sowohl, als auch die inzwischen veränderten politischen Verhältnisse brachten die Vereinsglieder zur Besinnung und zur Umkehr. Der durch die Majorität der Versammlung zum ersten Direktor erwählte Herr Julius Massmann, Kantor an St. Marien, hatte die Freude, den Verein

für einige Jahre wieder emporblühen zu sehen. Durch die im Anfange des Jahres 1852 beliebte Einrichtung, nach der auch sogenannte soziale Mitglieder aufgenommen werden können, erlangte der Verein eine bessere pekuniäre Lage. Freilich übernahm er hierbei auch eine Last, indem er sich verpflichtete, in jedem Jahre zwei Konzerte zu geben, zu denen die sogenannten sozialen Mitglieder freien Zutritt haben sollten; jedoch darf man diese Einrichtung nicht tadeln in Hinblick auf den Umstand, dass der Verein Anno 1850 ziemlich stark verschuldet war. Ob aber dem Musik-Vereine durch diese Einrichtung nicht ein Schaden zugefügt worden ist an seiner inneren Entwickelung, indem neben der Pflege klassischer geistlicher Musik (Oratorien etc.) auch das Streben als berechtigt gelten musste, den sozialen Mitgliedern in den kleineren Konzerten leichtere Sachen, Sachen zur blossen Belustigung zu bieten? Wir haben diese Frage zur weiteren Erwägung hier hersetzen wollen.

Die grossen Aufführungen, welche unter Massmann's Direktion von dem Vereine veranstaltet sind, geben Zeugniss von seiner Lebensfähigkeit, die man in den Jahren der politischen Umwälzungen mit Recht in Zweifel stellen durfte. Der Aufführung des »Samson« am 24. Juni 1851 folgte die des »Elias« am 21. Mai 1852. 1853 den 27. Mai folgte Schneider's »Weltgericht«, 11. April 1854 Spohr's »Fall Babylons«, Charfreitag 1855 »Des Heilands letzte Stunden« von Spohr und Anfang Juli des Jahres in der St. Marien-Kirche Haydn's »Schöpfung«. Sämmtliche Konzerterträge waren zum Besten der Armen verwandt worden, eine Ausnahme machte das letztgenannte. Die schlechte Beschaffenheit des Flügels nämlich hatte die Anschaffung eines neuen zum dringenden Bedürfnisse gemacht. Bei der Unzureichlichkeit des Vermögens beschloss man, ein Konzert zu geben, dessen Ertrag hierzu verwandt werden sollte. Es gelang, zu dieser Aufführung die Herren Hofopernsänger Mantius aus Berlin und Hintze aus Schwerin, sowie eine Schülerin des Herrn Mantius, Fräul. Ida Krüger aus Schwerin, derzeit ebenfalls in Berlin, für dasselbe zu gewinnen. Anfangs Juli kam es zur Ausführung in der St. Marien-Kirche mit einem Ertrage von 240—250 Thlrn., wovon nach Abzug der leider sehr bedeutenden Kosten ca. 90 Thlr. übrigblieben. Mit grosser Freude erinnern wir uns dieses schönen Konzerts. Die Solo-Vorträge entzückten die grosse Zuhörerschaft, und auch die Chöre, mit Präzision vorgetragen, verfehlten nicht ihre Wirkung. Charfreitag 1856 wurde auf dem Audienzsaale Mozart's Requiem und »Die letzten Dinge« von Spohr gegeben, und im Juni des Jahres folgte der Verein einer Einladung nach Güstrow zur Mitwirkung bei der Aufführung des »Elias«. In dem Oratorio »Der Tod Jesu« von C. H. Graun, zu dessen Anhörung sich Charfreitag 1857 auf dem Rathhaussaale ein grosses Auditorium versammelt hatte, sang die gefeierte Schweriner Hofopernsängerin Fräul. Valentine Bianchi die Sopran- und Herr Hintze die Basspartie. Diesem Konzerte folgte am 10. September die Aufführung des »Messias« in der St. Marien-Kirche, worin Fräul. Bianchi, Fräul. Ida Krüger und Herr Hintze als Solisten brillirten und welche durch Mitglieder des Güstrower Gesangvereins erfolgreich unterstützt wurde. Das neue Oratorium »Jephtha und seine Tochter« von C. Reinthaler wurde am 18. Juni 1858 in der St. Marien-Kirche gegeben und zeichnete dies Konzert der wundervolle Sologesang der Frau Schlegel-Köster aus Berlin namentlich aus.

Zur zweihundertjährigen Geburtstagsfeier Händel's am 14. April 1859 wurde von der Singakademie zu Rostock durch den Dirigenten derselben, den akademischen Gesanglehrer v. Roda, eine Einladung an den Musik-Verein gesandt, welcher derselbe gern entsprach. Das Konzert wurde im Apollo-Saale gegeben und bestand aus Solis und Chören Händel'scher Oratorien, zumeist dem »Messias« entnommen. Im Jahre 1859 sollte noch eine Aufführung des »Paulus« stattfinden, wegen mancherlei Störungen kam dieselbe aber erst 1860 den 4. Mai zu Stande, und damit schloss sich die Wirksamkeit des Hrn. J. Massmann als ersten Musikdirektors des Musik-Vereins.

Leider war um diese Zeit wieder eine bedenkliche Lauheit eingerissen, wodurch hauptsächlich das Direktorium sich veranlasst sah, abzutreten und anderen Kräften den Platz zu überlassen. In der General-Versammlung Mitte November 1860 wurde der Organist an St. Marien, Herr Carl Stechert, durch Stimmenmehrheit zum ersten Direktor erwählt, und übernahm derselbe mit festem Vertrauen auf ein gutes Gelingen das ihm übertragene Amt. Wenn nun auch den neuen Dirigenten ein glühender Eifer beseelte und es ihm als Musiker von Fach an Tüchtigkeit und Geschick durchaus nicht mangelte; so konnte er doch in der ersten Zeit seiner Wirksamkeit den Verein nicht zu rechter Blüthe bringen. Mancherlei widrige Umstände, wie die Krankheit und die deshalb sich vernothwendigende Pensionirung des städtischen Musikdirektors F. O. Trautwein, die Gründung eines neuen »musikalischen Vereins« durch den Musiklehrer Herrn Fincke, lähmten die angestrengteste Thätigkeit des neuen Dirigenten. Da der Verein bei Bildung der neuen Gesellschaft viele Mitglieder — namentlich gesangskundige Damen — verlor, so musste Stechert vor Allem sein Augenmerk darauf richten, diese Lücke durch Heranbildung junger Damen zu guten Sängerinnen auszufüllen. Wurde ihm nun zwar diese Aufgabe dadurch erleichtert, dass er schon vor Uebernahme des Direktorats eine Schule zur Ausbildung von Damen und Herren im Gesange und Pianofortespiele gebildet hatte; so konnte doch dieser Saat nicht so rasch die Ernte folgen, und es verging Zeit, um den zum Theil neugebildeten Verein zur Ausführung eines tüchtigen Chorgesanges zu instruiren, namentlich aber, um Solisten heranzubilden, zumal die Absicht feststand, so viel wie möglich die Aufführungen mit eigenen Kräften herzustellen. Dieser Grundsatz wurde aber zuerst nicht strikte befolgt, weil es namentlich an Solisten mangelte, bei späteren Konzerten verwirklichte man ihn insofern, als die Heranziehung fremder Kräfte immer mehr Einschränkungen erfuhr.

Unter Stechert's Direktion sind nun vom Jahre 1861 ab zahlreich besuchte und mit vielem Beifall aufgenommene Konzerte gegeben worden. Wir lassen ein Verzeichniss derselben folgen — im Jahre 1861: »Messias«; 1862: »Elias« von Mendelssohn; 1863: »Johann Huss« von Löwe, »Vater unser« von Spohr, »Tod Jesu« von Graun; 1864: Requiem von Cherubini, *Stabat mater* von Rossini, »Mirjams Siegesgesang« von Schubert; 1865: »*Actus tragicus*« von S. Bach, Requiem von Mozart, »Schöpfung« von Haydn; 1866: »Semele« von Händel; 1867: »Paradies und Peri« von Schumann; 1868: »Tod Jesu« von Graun, »Schöpfung« von Haydn.

In die Zeit von 1860 bis 1868 fallen die grossen vom Hrn. Hofkapellmeister A. Schmitt in Schwerin veranstalteten Mecklenburgischen Musikfeste, bei denen sich der Musik-Verein sehr eifrig betheiligt hat und welche für seine Entwickelung und Wiedererstarkung von bedeutendem Einflusse gewesen sind.

Indem wir hiemit ans Ende unseres Berichts über die fünfzigjährige Wirksamkeit des Wismarschen Musik-Vereins gelangt sind, stimmen wir in Hinblick auf die Erfahrungen, welche wir in Bezug auf die Thätigkeit des Vereins in den letzten Jahren gemacht haben, ein in das Schlusswort der Festrede zum Jubiläumstage den 5. November 1868.

»Wir hegen die Hoffnung eines gesegneten Fortbestehens und eines immer regeren Fortschreitens unseres Vereins. Vereinigt sich doch so Vieles zu dieser unserer Zeit, was uns zu solchen Hoffnungen für die Zukunft berechtigt. Viele schöne, tüchtige junge Kräfte regen sich in dem Vereine; ein glühender Eifer beseelt seinen Dirigenten (Herrn C. Stechert); ein ernster Fleiss belebt die Mitglieder desselben. Dazu steht uns ein Orchester zur Seite, wohl organisirt, geschult und geleitet von einem Orchesterdirigenten (Herr Musikdirektor Rosenkranz), wie Wismar noch keinen zweiten je aufzuweisen gehabt hat. Wie sollte sich davon nicht ein weiteres schönes Gedeihen des Vereins nach der Palme, welche uns vorgehalten wird, zu erwarten sein?! Es steht zu erwarten, und das um so gewisser und zuversichtlicher, wenn der Verein sich wieder mehr und mehr freizumachen sucht von der Beimischung alles Weltlichen, welches in neuerer Zeit auf ihn eingedrungen ist und welches ihn von der Höhe herabzuziehen droht, auf welcher zu stehen er berufen ist; je mehr er sich wieder auf die Prinzipien besinnt, auf welche er ursprünglich gegründet worden ist, vor Allem auf das Prinzip: dass der Wismar'sche Musik-Verein die Pflanzstätte der keuschen heiligen Musik sein soll und dadurch die Pflegestätte alles wahrhaft Edlen und Schönen in der Tonkunst; und je mehr auch alle musikalischen Kräfte unserer Stadt sich wieder schaaren lernen um diesen Einen Verein, als den Hauptgründer, Hauptträger und Hauptbeförderer alles musikalischen Lebens in unserer Stadt, und je treuer und ernster endlich alle Mitglieder mit ihrer Theilnahme für und mit ihrer Mitarbeit an diesem Vereine es nehmen.«

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** (Vierzehntes Abonnement-Konzert im Gewandhause am 21. Januar.) *PS.* Der gestrige Abend brachte ein in vielfacher Hinsicht interessantes und erfreuliches Konzert. Das Gewandhausorchester haben wir lange nicht mit solchem Feuer und Schwung, mit solcher Feinheit und Präzision spielen gehört. Nicht als ob diese Eigenschaften ihm nicht jederzeit in hohem Grade eigenthümlich wären, aber wie der Mensch seinen guten Tag hat, so hat auch ein Orchester einmal seinen ganz besonders guten Abend, und das war gestern der Fall. Im ersten Theile die Ouvertüre zur Vestalin von Spontini, und Furientanz und Reigen seliger Geister aus Gluck's Orpheus, im zweiten Theile Gade's vierte Symphonie (B-dur) und die Genoveva-Ouvertüre von R. Schumann — Alles wurde in einer wahrhaft glänzenden Vollendung ausgeführt. Selbst da, wo, wie in der Symphonie, die Geigen zuweilen allzu feurig einherstürmten, vermochten die Bläser gleichen Schritt zu halten, und wiederum der Gluck'sche Reigen seliger Geister erklang in so maassvoller Bewegung, in einer so zarten und harmonischen Tonfülle, dass das Ideal eines guten Or-

chesters, das einheitliche Zusammenwirken und die von Einer Stimmung und Empfindung getragene Wiedergabe, hier einmal zur Wahrheit wurde. — Ausserdem danken wir dem Konzerte die Bekanntschaft einer jungen Künstlerin, welche sich dem Gewandhauspublikum in doppelter Eigenschaft, als Sängerin und Klaviervirtuosin, vorstellte und uns insofern an die vor einigen Jahren hier anwesende Frl. Betteiheim erinnerte. Frl. Cornelia Scherbel aus Breslau sang Scene und Arie (»Du, die ich heiss geliebt« und »Ach, ich habe sie verloren«) aus Gluck's Orpheus, und im zweiten Theile zwei Lieder: »Es blinkt der Thau« von Rubinstein und »Frühling und Liebe« von Goltermann. Eine gewisse Befangenheit mochte daran schuld sein, dass das schöne, ausgiebige Organ der Sängerin anfangs nicht zu voller Geltung kam; bei dem letztgenannten Liede war dies der Fall. Allerdings fehlte noch eine gründliche Durchbildung des Gesanges, die bei einer Contra-Altstimme doppelt nöthige Ausgleichung der Register bedarf noch der Nachhülfe, auch die Aussprache hatte manche Mängel, und der Vortrag zeigte zwar viel natürliche musikalische Begabung und Temperament, war aber für einen grossen Konzertsaal noch zu wenig sicher und vollendet. Ebenso waren diese Mängel fühlbar bei dem Rubinstein'schen Liede, dessen träumerische Stimmung und ironischer Schluss nicht genügend zur Geltung kam. Das Frühlingslied von Goltermann dagegen in seiner einfachen, wenn auch nicht sehr tiefen, doch recht anmuthigen Haltung war der noch sehr jugendlichen Künstlerin zugänglicher und errang ihr reichen Beifall der Zuhörer. — Technisch betrachtet stand das Klavierspiel von Frl. Scherbel noch wesentlich höher als ihr Gesang. Wenn auch bei dem Vortrage des Beethoven'schen Es dur-Konzerts, womit sie den ersten Theil beschloss, mancherlei Unebenheiten, vor Allem eine gewisse Unruhe im Tempo, wahrzunehmen waren, so gewann man doch bald den Eindruck einer sehr soliden Technik und einer gewissen Energie und Frische in der Auffassung, welche den Hörer bis zum letzten Akkorde zu fesseln und zu interessiren wusste. Wahrhaft erquickend aber war bei dem Spiele wie bei dem Gesange, dass man alsbald fühlte, man habe es mit einer echt musikalischen und künstlerisch reich begabten Natur zu thun. Ueberall spürte man die innere Betheiligung, die Freude an der Sache selbst, die Selbständigkeit und Wahrhaftigkeit in der Empfindung, Alles Eigenschaften, welche für die Zukunft der jungen Künstlerin zu den schönsten Hoffnungen berechtigen. Möchte sie vor Allem ihrer Stimme noch eine recht sorgsame Ausbildung zu Theil werden lassen; ihre musikalische Begabung bürgt dafür, dass sie sich zu einer hervorragenden Sängerin im grossen Stile entwickeln könnte. — Schliesslich sei noch bemerkt, dass Frau Peschka-Leutner, von der Ihr Referent in seinem letzten Bericht so beweglich Abschied genommen, nach den neuesten Nachrichten hier bleibt. Ich zweifle sehr, ob jene rührenden Klagen sie zum Hierbleiben bewogen haben, will aber nicht unterlassen zu konstatiren, dass zu dieser günstigen Wendung sicherlich die unverhohlene Sympathie wesentlich mitgewirkt hat, welche der verehrten Künstlerin hier im kunstverständigen wie im grossen Publikum entgegengebracht wird.

*** Berlin.** (Zweites Konzert des Kotzolt'schen Gesangvereins am 18. Jan.) *HB.* Montag den 18. Jan. fand im Saale der Singakademie das zweite Konzert des Kotzolt'schen Gesangvereines statt, unter Mitwirkung der Violinspielerin Frl. Franziska Friese und des königl. Hofsängers Herrn Woworsky. Zunächst wollen wir die Leistungen des Vereines an jenem Abende selbst besprechen; unser Urtheil ist dasselbe wie über das erste Konzert. Herr Kotzolt versteht es, seinen Schülern und Schülerinnen einen weichen, angenehmen Ton und eine reine Intonation der Stimme im Chorgesange beizubringen, und das ist schon allein ausreichend, die wohlthuendste Wirkung auf die Zuhörer hervorzubringen. Das Programm in diesen Konzerten besteht bekanntlich nur aus sogenannten Chorliedern weltlichen Inhaltes. Der Abend begann mit einem von Otto Kade in Schwerin bearbeiteten altdeutschen Liede »Ach Gott, wem soll ich klagen«, welches zweimal durchgesungen wurde, einmal mit dem *Cantus firmus* im Sopran, das anderemal im Tenor. Das Bestreben Kade's, den Satz des 16. Jahrhunderts nachzuahmen, ist ihm recht wohl gelungen, und schon der gute Wille, einen strengen, reinen A capella-Satz mit vernünftiger Behandlung der Tonart, der konsonirenden und dissonirenden Intervalle u. s. w. wieder zu schaffen und in die moderne Praxis einzuführen, verdient jedenfalls die vollste Anerkennung und bewahrt vor vielen Irrthümern. Ohne im Geringsten einen Tadel aussprechen zu wollen, können wir jedoch nicht umhin, darauf aufmerksam zu machen, dass an einigen Stellen der Klang noch voller und weicher gewesen wäre, wenn Kade den Bass nicht hin und wieder gar zu weit in der Tiefe von den drei hohen Stimmen entfernt geführt hätte. Hierauf folgte als zweites Stück die überaus anmuthige Villanella alla Neapolitana von Baldassare Donati (1555) *»Chi la Gagliarda«*, deren munteres Tanztempo alle Zuhörer sichtlich ergötzte. — Das nächste Chorlied war Haydn's Greis: »Hin ist alle meine Kraft«, ein schönes Gedicht mit einer noch schöneren Komposition unseres alten Haydn, welche durch ihre reine, ungekünstelte Empfindung und den natürlichen Fluss der Harmonie Jeden tief rühren muss. In der Auffassung dieses Stückes können wir uns aber nicht ganz mit dem Dirigenten einverstanden erklären. Das Stück lässt sich nämlich nicht, ohne der Komposition Schaden zu thun, ohne Begleitung singen, da es in den Pausen mehrere kleine, aber doch wichtige Zwischenspiele enthält. Diese hatte man gestrichen, d. h. nicht nur die Noten, sondern auch die für sie bestimmte Zeit (meistens halbe Takte). Dadurch erschien das Stück in einer etwas zusammengeschrumpften Gestalt, was noch durch ein Eilen Kotzolt's bei langen Noten vermehrt wurde, so dass die schönen, ruhigen Akkorde auf den Worten »Ein harmonischer Gesang« gerade den entgegengesetzten Eindruck des Unruhigen und Unrhythmischen machten. Warum zu diesem Gesange der danebenstehende wohlklingende Flügel nicht benutzt wurde, wissen wir nicht, wenn es nicht aus dem sonst sehr löblichen, hier aber kleinlichen Bestreben geschah, nur a capella zu singen. Die zweite Strophe dieses Liedes heisst:

> Hin ist alle meine Zier,
> Meiner Wangen Roth
> Ist hinweggeflohn, der Tod
> Klopft an meine Thür.

Schon in den ältesten Ausgaben ist durch einen Druckfehler »Zier« in »Kraft« verwandelt worden. Möchte man doch künftig vor dem Singen diesen entstellten Reim korrigiren, da er in der That störend klingt. — Soweit folgten wir dem Programme mit inniger Theilnahme und Freude, trotz der kleinen am letzten Stücke gemachten Ausstellungen. Da jedes dieser Konzerte einen geschichtlichen Ueberblick über die Chorlied-Komponisten geben soll und nun auch die neuen und neuesten Kompositionen auf diesem Gebiete vertreten sein müssen, so war es mit der Schönheit des Gesanges zu Ende. Es folgte ein Lied von Georg Vierling, mit den Worten beginnend:

> Sommer ist es, sonnig ist es,
> In der Welt wie wonnig ist es,
> Trägt die Welt ihr Feierkleid,

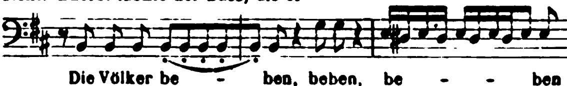
in dieser Sprache und in diesem Versmaasse eine Strophe von sechszehn Zeilen! Das Lied ist für zwei Soprane, Alt und Tenor gesetzt, hüpft hin und her, und wir bewundern in der That die Sänger, die es so gut als irgend möglich durchführten. Hierauf folgte eine Komposition von Otto Jahn »Ueber allen Gipfeln ist Ruh«, die zum Theil recht wohl klang und vortrefflich gesungen wurde. Dem Komponisten können wir aber in der Auffassung des Textes nicht beistimmen: Wozu dieses düstere Moll, durchwebt mit verminderten Septimenakkorden und Dissonanzen aller Art? Dieser untröstliche Ton stimmt nicht zu den einfachen, klaren Worten des Dichters, zu der Ruhe der Natur, die uns geschildert wird, und zu der, wir möchten sagen, schon beinahe beschwichtigten Sehnsucht. Die beiden nächsten Nummern waren von Robert Schumann: »Sah ein Knab' ein Röslein stehn« und »Wie heisst König Ringang's Töchterlein«. Beide Lieder wurden von einigen Stellen des Saales mit besonders rauschendem Beifall aufgenommen. Wir können nicht begreifen, wie Herr Kotzolt, der so viel Sinn für gesangliche Technik zeigt, so häufig auf Schumann verfallen kann, dessen Gesangwerke weder schön, noch bildend für den Chor sind, und durch ihre unsangbare Stimmführung und die übermässige Anwendung von Dissonanzen nur nachtheilig auf den Gesang wirken können. Ein Mann in seiner Stellung braucht dem augenblicklichen Geschmacke des Publikums keine Konzessionen zu machen, sondern er hat gerade den Beruf, auf seine Schüler und dadurch auch auf das Publikum bildend zu wirken. Den Beschluss machten zwei Mendelssohn'sche Kompositionen. Zwischen den Chorgesängen sang Herr Woworsky einige Lieder von Haydn, Löwe und Schumann. Mit besonderer Anerkennung müssen wir aber Frl. Franziska Friese nennen, welche ein *Andante* und *Scherzo* von David mit einer seltenen Anmuth und Reinheit vortrug.

*** Oldenburg.** (Drittes Abonnementkonzert der grossherzogl. Hofkapelle am 15. Januar.) Die Orchesterwerke bestanden in Beethoven's Ouvertüre Op. 124, Gade's Hochland-Ouvertüre, Mozart's G moll-Symphonie und der Ouvertüre zur Melusine von Mendelssohn, welche am Konzertabende plötzlich eingeschoben werden musste, da das angekündigte Klarinetten-Konzert von Rietz wegen Erkrankung des Herrn Pauling, welcher dasselbe noch in der Morgenprobe sehr schön vorgetragen hatte, ausfallen musste. — Eine eigenthümliche, wenn auch nicht überraschende Erscheinung bot das Verhalten des Publikums der Symphonie von Mozart gegenüber. Das hiesige Publikum ist in seiner echt norddeutschen Weise im Allgemeinen nicht sehr warm in seinen Beifallsäusserungen, pflegt aber doch mässig, ausnahmsweise sogar recht lebhaft zu applaudiren, wenn ihm Etwas gefällt. Die Symphonien von Mozart haben das traurige Geschick, immer mit gänzlichem Stillschweigen hingenommen zu werden bis auf den Schlusssatz, der einen Ehrenapplaus erhält, von dem man nicht weiss, gilt er der guten Ausführung des

Werkes oder diesem selbst. So war es dieses Mal der G moll-Symphonie gegenüber, genau so im vorigen Jahre bei Aufführung der Es dur-Symphonie, ganz ebenso vorher bei der in C-dur. Da nun hier an irgendwelche Opposition, die auf äusseren Gründen beruhte, nicht zu denken ist, das Publikum sonst auch immer einen gebildeten musikalischen Geschmack verräth, den es beispielsweise noch kürzlich durch die so überaus warme Aufnahme des Händel'schen »Saul« an den Tag legte, so lohnt es sich wohl der Mühe, darüber nachzudenken, was die Ursache zu so ablehnend kühlem Verhalten Mozart gegenüber sein mag. Ein Grund davon mag wohl darin zu suchen sein, dass man den ganzen Mozart in seiner vollen Grösse hier nicht wirklich kennen lernen kann, denn Opern werden hier nicht gegeben, und die Klavierauszüge können die lebendige Wirkung von der Bühne herab in keiner Weise ersetzen. Aber wenn auch das Publikum hier unter den obwaltenden Verhältnissen Mozart nicht dieselbe Liebe entgegenbringen kann wie anderwärts, so bleiben denn doch die Symphonien Meisterwerke in ihrer Art so einzig, dass sie weder durch Beethoven verdunkelt, noch durch Haydn ersetzt werden können. Sollte wirklich das moderne Publikum — das hiesige wenigstens — für die reine Schönheit Mozart'scher Instrumentalmusik nicht mehr recht empfänglich sein? sollten selbst die musikalischsten unter den Hörern, die den Applaus zu intoniren pflegen, von der hinreissenden Gewalt Beethoven's und von der subjektiv leidenschaftlichen, mit vollem Glanze und der höchsten Technik der Instrumentirung zur Darstellung gebrachten Musik der neueren und neuesten Meister so verwöhnt sein, dass Mozart'sche Instrumentalmusik sie langweilt, während Haydn, der allerdings durch pikante Einfälle weit mehr reizt, noch gern gehört wird? Wenn sich dies wirklich so verhält, so lässt sich darin nur eine Wirkung der zu allzu üppiger Blüthe gesteigerten und etwas einseitig bevorzugten Instrumentalmusik erblicken. Es ist gewiss der Konzertdirektion zu danken, dass sie die Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann in regelmässiger Folge vorführt, dass sie dabei auch alle bedeutenderen neueren Erscheinungen berücksichtigt (so z. B. die Serenaden von Brahms, die Symphonien von Reinecke, Reinthaler, Scholz, Bruch, die alle in letzter Zeit aufgeführt worden sind), wünschenswerth aber ist es ohne Zweifel, dass dieser Menge von Instrumentalmusik gegenüber öfters grössere Gesangwerke vorgeführt werden möchten. Die zwei grossen Konzerte des Singvereins sind nicht ausreichend, und es ist zu hoffen, dass in nicht zu ferner Zeit die Verhältnisse ein regelmässiges Mitwirken des Singvereins in den Hofkapellkonzerten gestatten möchten. — Von den vorgeführten drei Ouvertüren erwarb sich die zur »Melusine« den lebhaftesten Beifall; ganz aussergewöhnlich warm aber wurden vom Publikum die Gesangvorträge der Frau K a t h a r i n a E n g e l begrüsst. Die vortreffliche Künstlerin, welche schon neulich in Händel's »Saul« bewiesen hatte, dass ihre schöne Stimme ihre frühere volle Kraft und Gesundheit wieder erlangt, sang die erste Arie der Delila aus »Samson«, die As dur-Cavatine aus Rossini's »Tell«, Lieder von Schumann (Lied der Braut und Nussbaum) und Mendelssohn (Wanderlied) und auf allseitigen da Capo-Ruf »Das Haidenröslein« von Schubert. Von grösstem Interesse war die hier zum ersten Male gehörte überaus reizende Arie aus »Samson«, höchst charakteristisch mit schmeichelnder Zartheit und äusserster Sauberkeit in allen Trillern und den anmuthigen Passagen gesungen; diese Arie war, gleich so vielem Schönen, dem grausamen Messer Mosel's verfallen! Doch (um ein Wort von Heine zu parodiren) Mosel ist todt und Händel lebt noch immer.

* **Madrid.** (Oper.) Am 16. verkündigte der Minister Sagasta durch ein Dekret die Freiheit des Theaters auf breitester Grundlage. Den eifrigen und aufopfernden Bestrebungen der hiesigen Musikfreunde ist es gelungen, auch ohne Staatsunterstützung die Fortdauer der Oper zu sichern. Dieselbe wurde vorgestern mit Gounod's Faust wieder eröffnet. Die Aufführung war vortrefflich, wenigstens was das Orchester betrifft, das unter der Leitung Bonetti's steht, eines der tüchtigsten lebenden Kapellmeister. »So schreibt man in einer holländischen Zeitung«, sagen die Franzosen.

* **Hamburg.** (Josua, aufgeführt von Voigt's Singakademie am 16. Jan.) Nur dem zweiten und dritten Akt dieser Aufführung konnten wir beiwohnen und erfreuten uns des gesanglich schönen Vortrages, der die Voigt'sche Akademie so sehr auszeichnet. Bei grossen oratorischen Werken, wie Josua, steht nur leider der feine Gesang nicht recht im Verhältnisse zu der durchaus nothwendigen Kraftentfaltung, und es scheint, als scheue der verehrte Dirigent sich ordentlich, am passenden Orte »die Gewalten zu entfesseln«, um die Delikatesse des Vortrages nicht zu beeinträchtigen. Wie sehr dadurch aber stellenweis die Musik beeinträchtigt wird, sah man am besten bei dem Chore zu Anfang des zweiten Aktes »Ehre sei Gott«, der zu den durchschlagendsten gehört, hier aber eindruckslos vorüberging. Theils wurde dies verschuldet durch den Solo-Tenor (Herr Schneider), hauptsächlich aber durch den Chorvortrag des Mittelsatzes »Die Völker beben«. Wenn dieser Satz, der starke, schwere Akzente und resolute Betonung erfordert, in einem schüchternen Piano gesungen wird, so ist es um alle Wirkung gethan, und man begreift nicht mehr, wie Haydn, als er »Die Völker beben« zuerst in London hörte, so tief davon erschüttert werden konnte. Vor ungefähr zehn Jahren hörten wir ihn einüben in einer damals ganz »grünen« Akademie, die auch jetzt noch tief unter der Voigt'schen steht. Zuerst lachte der Bass, als er



singen sollte; als dann mehrere Stimmen hinzutraten und es wider Erwarten klang, wurde man ruhig, gesteigert aufmerksam, mit dem Fortgange wuchs auch das Verständniss, das Erstaunen, die Begeisterung, und so wurde eine gesanglich unbedeutende Schaar unbewusst mitten in die Sache geführt und in der Freude des blitzschnell gewonnenen Verständnisses sang sie es mit einem Ausdrucke, der dem besten Chore der Welt Ehre gemacht haben würde. Wir vermuthen, dass die hier benutzte (von Herrn Kapellmeister Rietz herrührende) »Bearbeitung« auch noch das Ihre gethan hat, Herrn Voigt auf Abwege zu führen, denn an derselben hat Johann Ballhorn stark mitgeholfen und Einiges sogar ganz allein besorgt, z. B. die Verbesserung des »Seht er kommt«, den Opern-Blaseapparat zu Kaleb's Arie »Soll ich in Mamre's Segensau'n« u. dergl. Offenbar hat Herr Voigt sothaner Bearbeitung grundsätzlich durch Dick und Dünn folgen wollen, sonst ist es nicht begreiflich, wie er daraus sogar den alten Unsinn einer Trompeten-Fanfare wieder abblasen lassen konnte, nachdem schon vor fünf Jahren in der Ausgabe der Händelgesellschaft nicht nur nachgewiesen ist, wie dieselbe entstand, sondern daselbst Seite 142—145 auch die schöne kriegerische Musik gedruckt steht, die Händel für diese Scene bestimmte und die zur Einleitung hier gar nicht entbehrt werden kann.*) Den Sopran sang Frau L. B e h r i n g e r; den Alt Frau H e l e n e F a r n b a c h e r; den Tenor Herr C a r l S c h n e i d e r aus Rotterdam, dessen ursprünglich schöne Mittel für dieses Fach länger vorhalten würden, als jetzt der Fall ist, wenn ihre gesangliche Ausbildung nicht vernachlässigt wäre. Ein Recitativ z. B. wie Josua's »Kaleb, nun ruf' uns Eleasar her« muss ein wirklicher Oratoriensänger auch noch ohne Stimme schön und ergreifend singen können; die Art, in welcher es hier geboten wurde, war aber (es thut uns leid dies aussprechen zu müssen) gänzlich verfehlt und lässt auf das Verständniss des Sängers keinen guten Schluss ziehen. Ist es denn so schwer, in solchen Dingen das Rechte zu treffen? Herr Schneider hatte an seinem Kollegen, Hrn. A d o l p h S c h u l z e, dem Bassisten, ein Muster, welches einfach kopirt werden konnte. Der Vortrag der für den Zusammenhang und das Verständniss so wichtigen Recitative in Händel's Oratorien war vor zehn Jahren in Deutschland noch allgemein entweder opernmässig unschicklich oder oratorisch langweilig, nur Dilettanten trafen hin und wieder den rechten Ton. Herr Schulze ist einer der ersten Kunstsänger, die hierin einer neuen Praxis folgen, und wir haben mit Vergnügen bemerkt, wie derselbe sein Recitativ von Jahr zu Jahr zu immer grösserer innerer Belebtheit ausbildete, blos durch ein unbefangenes Studium der betreffenden Werke, die wirklich sehr deutlich sind, wenn man sich nur erst bemüht, ihre Züge zu lesen. Lediglich dadurch ist er einer unserer ersten Oratoriensänger geworden, denn das Volumen seiner Stimme ist leicht zu überbieten. Unter seinen Arien heben wir die in A-moll »Seht die Flamme« hervor, weil dieselbe ein wahres Probestück und nur dann von bedeutender Wirkung ist, wenn sie so, wie hier geschah, mit künstlerischem Verstande vorgetragen wird.

*) Einer unserer Lokalkritiker wünscht und hofft, dass der Josua in der Ausgabe der Händelgesellschaft r e c h t b a l d erscheinen möge. Sehr verbunden.

Aufruf

an die Verehrer des grossen Tondichters J o h. S e b a s t i a n B a c h, zur Errichtung eines Standbildes von Erz für denselben in seiner Geburtsstadt Eisenach durch direkte Beiträge, Ueberweisung von Einnahmen aus Konzerten etc. beizusteuern.

Möge der tiefe Sinn des deutschen Volkes für die Tonkunst auch hier sich bewähren, wo es gilt, dem Andenken Eines der edelsten Jünger dieser Kunst eine Ehrenschuld der Nation abzutragen.

Zusendungen und Geldbeiträge, über welche letztere öffentlich Rechnung abgelegt werden wird, bittet man an den geschäftsführenden Ausschuss des Komités für Errichtung des Bachdenkmals zu Eisenach zu adressiren. Eisenach im Januar 1869.

Das Orts-Komité
Kirchenrath S t i e r, Vorsitzender.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. Februar 1869. **Nr. 5.** IV. Jahrgang.

Die Schweriner Aufführung des „Don Juan" am 27. Januar.

Der theoretischen Auseinandersetzung ist schnell die praktische gefolgt. Erst in der vorigen Nummer brachten wir den letzten der Aufsätze, welche den Zweck verfolgen, durch die Nebelhülle einer schlechten, von Anfang an unvollkommenen Bühnenpraxis zu der wahren Originalgestalt der Oper aller Opern vorzudringen, und an demselben Tage schon, an Mozart's Geburtstag den 27. Januar, ging in Schwerin des unsterblichen Meisters »Don Juan« zum ersten Mal genau nach der Original-Partitur, mit neuem, der Musik und dem da Ponte'schen italienischen Libretto treu angepassten deutschen Texte von Professor Dr. B. von Gugler in Stuttgart und mit den ursprünglichen Intentionen des Dichters gemässer, völlig neuer Scenirung von dem dortigen Intendanten A. Frhrn. v. Wolzogen, vor dicht besetztem Hause und unter ausserordentlichem Beifalle über die Hofbühne.*)

Ueber die Einzelnheiten des neuen Arrangements giebt das dabei ausgegebene, von Const. Sander (Leuckart'scher Musikalienverlag) in Breslau zu beziehende Textbuch Auskunft, dem bald eine grössere Schrift des Frhrn. v. Wolzogen, sowie eine neue, ganz korrekte, nach der Originalschrift genau revidirte Partitur-Ausgabe folgen soll, welche, wie wir hören, bereits im Stich vollendet ist. In vier Punkten hat eine Abweichung von da Ponte's und Mozart's Vorschriften stattgefunden. Erstens ward die Oper wegen ihrer, durch Aufnahme aller für Prag und Wien geschriebenen Musikstücke bewirkten grösseren Länge in vier statt in zwei Akten gegeben; zweitens erschien die Gdur-Arie Octavio's statt nach der Rache-Arie Donna Anna's aus zu billigenden dramatischen Gründen schon vor dem Quartett. Drittens: die Mozart'schen Recitative hat B. Gugler mit Rücksicht auf die deutschen Sänger, denen ungleich grössere sprachliche Schwierigkeiten entgegenstehen als den Italienern, etwas gekürzt. Begleitet wurden die Recitative vom Streichquartett und zwar nur vom ersten Pulte. Und endlich viertens: Am Schluss des letzten Finales traten Donna Anna, Elvira, Octavio, Zerline und Masetto mit den Gerichtsdienern nicht in das Zimmer, worin Don Juan eben versunken, sondern die Villa Don Juan's stürzt in Trümmer, und hinten zeigt sich in glänzender Mondbeleuchtung die Stadt Sevilla mit der Giralda und ihrem vergoldeten Engel, die genannten Personen aber kommen, wie aus der Stadt, mit Volkshaufen, die schliesslich an dem *Presto*-Schlusssatze als Chor mit Antheil nahmen, auf die Trümmer zu, aus denen der gerettete Leporello heraustrat, um ihnen das vorgefallene dämonische Wunder zu erzählen. Den Original-Vorschriften entsprechend ward aber die grosse Arie der Elvira nicht nach der Register-Arie Leporello's, sondern nach dem fast nie gehörten Buffo-Duett *»per queste tue manine«* zwischen Leporello und Zerline am Schlusse des dritten Akts, der kleine Satz im ersten Finale *»Sù! svegliatevi da bravi«* nicht vom gesammten Chore, sondern nur von einigen Dienern Don Juan's, Tenöre und Bässe, gesungen, und es betheiligte sich der Chor an dem Reste dieses Finales, ausser bei der berühmten Stelle *»viva la libertà«*, gar nicht, was demselben musikalisch nicht zum Schaden gereichte, dramatisch aber das Verständniss der Handlung entschieden förderte. Weitere Abweichungen von dem Hergebrachten sind folgende. Das Sextett, sonst scenisch völlig unverständlich, spielt wirklich im *»atrio terreno oscuro in casa di Donna Anna«* (d. h. In einer dunkeln parterre gelegenen Vorhalle im Hause der Donna Anna), wie es da Ponte vorgeschrieben, und die sechs Personen kommen hier auf die einfachste Weise zusammen: Leporello, indem er die ihm von Don Juan octroyirte Elvira durch ein Hinterpförtchen mit der Absicht da hineinführt, sie in der dunkeln Halle allein zu lassen und loszuwerden; Octavio, indem er seine Anna von einem nächtlichen Spaziergange kommend nach Hause begleitet, Masetto und Zerline, indem sie nach Octavio suchen, um ihm das Neueste zu erzählen, was ihnen passirt ist, nämlich die dem Ersteren von dem vermeintlichen Leporello applicirten Prügel. Die Dekoration mit den beiden gleichförmigen Ausgängen hinten und der Mittelsäule, hinter welcher Elvira sich verbirgt, lässt die ganze Handlung, welche bisher ganz unverständlich blieb, ausserordentlich klar erscheinen. Auf dem Kirchhofe ist die Reiterstatue durch eine Grabkapelle ersetzt, in welcher die Statue des Komthurs auf einem mässig hohen Postamente stehend, gerade ebenso sich zeigt, wie sie später beim Gastmahle erscheint. Um begreiflich zu machen, dass man es hier nicht mit einer wirklichen Statue, sondern mit einem Geiste zu thun habe, wird die Gestalt erst beim Lesen der Inschrift am Postamente deutlich und in geisterhaftem Lichte flammend sichtbar, sie singt aber ihre beiden Mahnrufe zuerst noch aus

*) Da wir der Aufführung nicht beiwohnen konnten, geben wir hier Mittheilungen von anderer Hand, die aus bester Quelle kommen. IV.

ungewissem Halbdunkel heraus. Die Brief-Arie existirt als solche nicht mehr, sondern Octavio erscheint mit Anna auf der Scene. Der Komthur tritt nicht in das Speisezimmer Don Juans hinein, sondern dieser geht mit dem Armleuchter nur bis an die in der Hinterwand befindliche Portière, die sich, wie von Geisterhauch verweht, vor ihm auseinanderthut, und dort bleibt die Statue unbeweglich magisch beleuchtet stehen, bis sie am Schluss auf die einfachste Weise, d. h. durch die wieder zufallende Portière, verschwindet.

Die Furien erscheinen, nach da Ponte's Vorschrift, nicht leibhaftig, sondern die *Unisono*-Stellen werden von dem gesammten Männerchore hinter der Scene gesungen, bis Don Juan versinkt. Es hat sich dieses Arrangement als ebenso praktisch wie effektvoll bewährt, sowie auch die auf resp. hinter der Scene in der von Mozart vorgeschriebenen Instrumentation gespielte Menuett, Kirchhof- und Tafelmusik von vortrefflicher Wirkung war. Die Stimme des Geistes auf dem Kirchhofe gewinnt nicht blos von drei Posaunen, sondern auch von Oboen, Klarinetten, Fagotten und Bass begleitet, ungemein an grabmässiger Schauerlichkeit. Die bei der grossen Tanzscene vorgeschriebenen zwei kleinen Orchester (Violinen und Bässe), welche den Contretanz und Walzer zu spielen haben, wurden von gut eingeübten Statisten ganz im Vordergrunde auf beiden Seiten der Bühne markirt, in Wirklichkeit aber unten im Orchester und zwar an den beiden äussersten Punkten desselben gespielt. Es ist dieses Arrangement namentlich bei möglichst starker Besetzung der Menuett, welche auf der Bühne im Hintergrunde gespielt wird, zur Nachahmung sehr zu empfehlen. Je weiter die drei musicirenden Parteien auseinandergebracht werden, um so schwieriger wird zwar eine präcise Ausführung, um so mehr wird aber alsdann auch die beabsichtigte Wirkung erreicht werden.

Die musikalische Ausführung war von Seiten des Sängerpersonals wie des Orchesters eine durchaus gediegene und würdige, ja stellenweise eine ganz ausgezeichnete. Der Hofkapellmeister Alois Schmitt leitete die Aufführung und er hat das Werk mit grosser Mühe und Hingebung eingeübt. Kostüme und Dekorationen waren sämmtlich neu angefertigt worden und liessen Nichts zu wünschen übrig. Es gereicht der Schweriner Hofbühne zur hohen Ehre, bei diesem Akte der Pietät die Initiative ergriffen und damit zugleich einen gelungenen Restaurationsversuch ausgeführt zu haben, der schnell Nachahmung finden und somit den Anfang bilden dürfte für Aufführungen, die jenem Meisterwerke, wie auch der musikalischen Bildung unserer Zeit genügen. Wie wir hören, wird das neue Opernhaus in Wien mit dieser Einrichtung des »Don Juan« eröffnet werden.

Musikstich und Musikalienhandel.

1.

Moden im Musikstich.

Von B. Gugler.

Der Notenstich hat in neuerer Zeit ungemeine Fortschritte gemacht, ganz besonders in Deutschland, wo der französische und englische Stich längst überholt sind. Bei dem Streben nach Schönheit und Schärfe hat sich indess mancher Brauch eingeschlichen, der sich nicht aus Zweckmässigkeitsgründen erklären, sondern nur als Mode verstehen lässt. Rein ins Gebiet der Mode fällt die jetzt häufig vorkommende Gestaltung der Achtelnoten, bei welcher das Ende des zierlich verlaufenden Schwänzchens sich wieder an den Notenkopf anschliesst, erinnernd an ein am Boden spielendes Knäblein, welches die Zehenspitze in den Mund nimmt; doch soll dies nicht tadelnd gesagt sein, denn wenn auch eine spätere Zeit in dem Schwänzchen ein Zöpfchen erkennen wird, so können wir ja auch heutzutage noch Manches aus der Zopfzeit hübsch finden. Ebensowenig braucht man sich an der jetzt allgemein gewordenen, etwas verschnörkelten Gestalt der C-Schlüssel zu stossen; sie ist einer sehr alten Form nachgebildet, und man kann für sie anführen, dass sie (aus der Zusammenstellung zweier umgekehrter C entstanden) unmittelbar auf die Bedeutung der betreffenden Schlüssel hinweist, obwohl man nicht behaupten wird, sie nehme sich schöner aus als die z. B. in den ersten (Typen-) Drucken von Breitkopf und Härtel verwendete Gestalt oder als die in französischen Stichen noch jetzt vorherrschende Form. Dagegen darf entschieden getadelt werden die heutzutage beliebte Form der Ganznoten. Ueber deren Abweichung von der Kopfform der Halbnoten kann sich das Auge noch zur Noth an solchen Stellen hinwegsetzen, wo blos Ganznoten über einander stehen. Sobald aber in einer und derselben Zeile über oder unter die Ganznote Halbnoten zu stehen kommen, nimmt die Stelle ein so hässliches, schiefmauliges Aussehen an, dass man schwer begreift, wie die Neuerung sich während einer Reihe von Jahren erhalten konnte. Sie ist englischen Ursprungs, wurde dann in Frankreich, zuletzt auch in Deutschland adoptirt. Zur Adoption hat ohne Zweifel der Gedanke Anlass gegeben, es hebe sich dadurch bei Stellen der letztgenannten Art die Ganznote besser ab von der nahe darüberstehenden Halbnote, deren Hals sonst leicht noch auf die Ganznote bezogen werden möchte.*) Allein diese Befürchtung hat an sich kein grosses Gewicht und wäre vollends ganz beseitigt, wenn an bedenklichen Stellen die Ganznote um sehr wenig seitwärts gerückt würde, wie es an älteren Stichen und Drucken wirklich zu finden ist. Nach der neuesten Anschauung von »Genauigkeit« ist zwar das geringste Seitwärtsrücken verpönt, es lässt sich aber gleichwohl nicht immer vermeiden, da es ja doch jedesmal eintreten muss, wenn von zwei gleichzeitigen Noten die eine nur um eine Stufe (Secunde) über der anderen steht. Der von der garstigen Formverschiedenheit etwa zu hoffende Gewinn steht in keinem Verhältnisse zu dem Schaden, den sie dem Aussehen eines im Uebrigen schön gehaltenen Stichs zufügt.**)

In anderen Fällen war man auf das schöne Aussehen ängstlicher bedacht als nöthig. Höchst wahrscheinlich waren es blos ästhetische Rücksichten, welche beim Partiturdruck auf die Verbannung des »*col Basso*« und der damit zusammenhängenden Zeichen schon ziemlich früh geführt haben. Diese Verweisungszeichen sind schon in den ersten Breitkopf und Härtel'schen Mozart-Partituren beseitigt, während sie in den fast gleichzeitigen Simrock'schen Partituren noch stehen und in französischen Partituren sich bis in neuere Zeit erhalten haben. Das vollständige Ausschreiben der Fagotte und Violen, wo sie längere Zeit einfach den Bass verstärken,***) wird gewiss

---

*) Die englischen Stecher haben übrigens ursprünglich nicht daran gedacht. In England entsprang die Verschiedenheit der Form aus der Gewohnheit, bei allen Halbnoten (auch denen, deren Hälse abwärts gehen) die Hälse rechts anzusetzen und doch dabei die Köpfe schief zu stellen. So findet man schon in englischen Stichen aus dem Anfange dieses Jahrhunderts als ganz gewöhnlich die unschöne Stellung, dass von zwei übereinandergesetzten Halbnoten die aufwärtsgestrichene den Kopf nach unten neigt, die abwärtsgestrichene den ihrigen nach oben wendet, und daneben haben dann die Ganznoten die Form der abwärts gestrichenen Halbnoten. Diese Form ist also den Ganznoten zuerst gewissermaassen zufällig zu Theil geworden; man musste sich eben für eine der bei Halbnoten angenommenen Kopfformen entscheiden.

**) Dass der Verfasser dieses Aufsatzes mit seiner Abneigung gegen die von ihm getadelte Form der Ganznoten keineswegs allein steht, beweisen u. A. zwei der bedeutendsten deutschen Unternehmungen: die Ausgaben der Händel-Gesellschaft und der Bach-Gesellschaft. Die letztere hat sich jener Form von Anfang an enthalten; die Händel-Gesellschaft hat sie mit der XIII. Lieferung (1862) beseitigt und dafür bis zur XXV. Lieferung die bei Halbnoten übliche Kopfform (gleich der Bach-Gesellschaft) angewendet, von der XXVI. Lieferung (1867) an aber wieder eine eigene Gestalt der Ganznoten eingeführt, nur nicht die früher beseitigte, sondern eine neue, bei welcher die Axe des Kopfes parallel zu den Notenlinien gerichtet ist. Hält man überhaupt eine eigenthümliche Gestaltung der Ganznoten (welche bei Partituren gewiss entbehrlich ist, indess bei Klavier- oder Orgelmusik mit vielstimmigem Satze zuweilen von Nutzen sein kann) für nothwendig, so ist die von der Händel-Gesellschaft neuerdings gewählte Form jener anderen, »schiefmauligen«, entschieden vorzuziehen.

***) Dass bei der Viola »*col Basso*« die Verdoppelung des Basses in der höheren Oktave (also 4-Fuss-Ton) bedeutet, und dass die Viola, wenn sie ausnahmsweise dem Basse in der Violoncell-Lage (8-Fuss-Ton) folgen soll, ausgeschrieben wird, weiss Jedermann; oder wer es nicht mehr aus älteren Partituren wüsste, würde es bei Durchsicht einer neuen, in der älteren Weise behandelten

von den allermeisten Partiturlesern (die geübtesten mit eingeschlossen) bedauert. Da zwischenhinein doch für ein paar Takte eine Abweichung vom Basse vorkommen kann und wirklich vorkommt, so ist man gezwungen, beim Lesen auch die unselbständigen Stimmen immer mit im Auge zu behalten; diese Anforderung an die Achtsamkeit hat etwas Verdriessliches, weil man sie als völlig unnöthig erkennt; man wünscht die alte, dem Schreibgebrauche entsprechende Stichweise zurück, bei welcher stets sogleich in die Augen springt, wo ein Instrument wieder zu selbständiger Stimmführung übergeht. Es versteht sich, dass obige Bemerkungen auch für solche Stellen gelten, wo eine Zeit lang etwa die Oboen mit den Flöten, oder C-Klarinetten mit den Oboen, oder die Trompeten mit Hörnern von gleicher Stimmung laufen. — Ein besonders auffallendes Beispiel von störender Notenverschwendung in Folge der neueren Mode bieten die im Ganzen so schönen Partitur-Ausgaben der Bach'schen Matthäus-Passion bei denjenigen Nummern, in welchen zwei Orchester thätig sind. Gleich im Einleitungs-Chore findet während der ersten 13 Takte ein Auseinandergehen beider Orchester gar nicht statt; gleichwohl sind beide in allen Stimmen vollständig ausgesetzt. Ferner blasen während dieser 13 Takte die Oboen durchaus mit den Flöten; es ist aber jedes dieser acht Instrumente gewissenhaft in Noten wiedergegeben, so dass man z. B. die von der ersten Flöte und ersten Oboe gemeinsam geführte Stimme viermal vor sich hat. Unter Anwendung von Verweisungszeichen wären von sämmtlichen (18) Zeilen des Systems nur sechs wirklich mit Noten auszufüllen gewesen; alle übrigen Füllungen sind blos des schmuckeren Aussehens wegen da. Im 14. und 15. Takte trennen sich die beiden Orchester, um im sechszehnten sich wieder für kurze Zeit zu verschmelzen. Jener Trennungsmoment ist zwar auch bei der Notenüberfüllung augenfällig; leichter aber kann dem ersten Blicke entgehen, dass während der beiden Scheidungstakte die Flöten und Oboen die bisher gewohnte Kombination verlassen und sich anders gruppiren. Aehnliches liesse sich aus späteren Verwendungen des Doppel-Orchesters anführen. Gerade bei einer Bach'schen Partitur sollte man dem Leser die ohnehin schwierige Uebersicht möglichst erleichtern und ihm Alles ersparen, was ihn hindert, seine Aufmerksamkeit auf das Wesentliche zu koncentriren. Die Ansicht, Verweisungszeichen seien unschön, beruht auf individuellem Geschmacke. Wäre sie aber auch unbedingt richtig, so hat doch wohl jede Partitur einen höheren und wichtigeren Zweck, als den, ein hübsches Notentableau darzustellen. *)

Bald nach den Zeichen für »*col Basso*« etc. sind auch andere Kürzungs- oder Erleichterungszeichen der Mode zum Opfer gefallen, insbesondere die blosse Andeutung einer im nämlichen Takte sich wiederholenden Figur durch / oder // (was indess in den ersten Breitkopf'schen Typendrucken noch zuweilen vorkommt). Dass sich z. B. [Notenbeispiel] bequemer liest als die vollständige Ausführung, wird wohl Jedermann zugeben. **)

Wer es zuerst wieder wagt, auf dergleichen Erleichterungen (namentlich Verweisungen) bei Veröffentlichung einer Partitur zurückzugreifen, wird ohne Zweifel von manchen Seiten als ein nicht auf der Höhe der Zeit stehender Reaktionär verschrien werden, mag sich aber der Zustimmung der Partiturleser getrösten.

Bekanntlich sind in den handschriftlichen Partituren älterer Tonsetzer die durch die Tonart bedingten Vorzeichnungen blos zu Anfang eines Stückes angegeben; wiederholt werden sie nicht, und von der zweiten Seite an fehlen sogar die Schlüssel. Ganz so sind noch die Typendrucke von Breitkopf und Härtel gehalten, während die wenig jüngeren Simrock'schen Partiturstiche schon die bei den Franzosen von jeher übliche Einrichtung haben, nach welcher die Vorzeichnungen bei jedem neuen Notensysteme wiederkehren. Heutzutage ist diese Einrichtung allgemein. Das schadet nichts, kann zuweilen sogar nützen, indem sich hierbei die Horn- und Trompetenlinien oder die Linie der Klarinetten (wenn diese nicht gerade C-Klarinetten sind) immer sogleich für das Auge hervorheben. Nothwendig ist indess diese Einrichtung nicht, und der Partiturleser wird eben kein Kompliment darin finden, wenn man für nöthig hält, ihm jeden Augenblick die Tonart ins Gedächtniss zu rufen. Es würde vollkommen genügen, die Vorzeichnungen nur je nach einem Blattumschlage (oder, wenn auf der Seite mehrere Systeme stehen, nur am ersten Systeme jeder linken Seite) zu wiederholen und im Uebrigen sich auf Vorsetzung der Schlüssel zu beschränken, deren Fehlen allerdings als eine Unbequemlichkeit empfunden werden kann. Hier wurde der Punkt nur erwähnt, um auf eine Inkonsequenz hinzudeuten. Wurde nämlich die Wiederholung der Vorzeichnungen nicht etwa auch aus »ästhetischen« Gründen, sondern zu Nutz und Frommen des Lesers eingeführt, warum versagt man diesem dann andere Bequemlichkeiten von weit grösserem Belang? Mit den vorn sich ewig erneuenden ♯ und ♭ behandelt man ihn wie ein unmündiges Kind, und mit der Notenüberfüllung wie einen Argus, dem beliebig viele Augen zu Gebote stehen. *)

In schroffem Gegensatze zu dem Streben nach Neuerung, Verschönerung oder Verbesserung steht das Festhalten an der alten Unsitte, Musikalien jeder Art ohne Jahreszahl zu drucken. Dieser bei historischen und biographischen Untersuchungen äusserst hinderliche Uebelstand ist oft genug schon beklagt und getadelt worden. Offenbar ist das Verschweigen des Erscheinungsjahres aus dem naiven Wunsche der ältesten Verlagshandlungen entsprungen, hiedurch ihren Editionen die ewige Jugend zu sichern. Heute, wo wir die eben so naive Bemerkung auf alten Büchertiteln: »Gedruckt in diesem Jahr«, als ein ergötzliches Kuriosum belächeln, sollten wir uns auch jenes gleichbedeutende Verschweigen nicht mehr gefallen lassen müssen.

Noch mag hier eine nicht völlig gerechtfertigte (freilich schon zu ansehnlichem Alter gelangte) Neuerung zur Sprache gebracht werden, obwohl sich dieselbe nicht auf Modernisirungssucht, sondern auf ein Missverständniss gründet. Sie betrifft die Orthographie des Wortes *Oboe*. Man findet gegenwärtig in allen Stichen diese Schreibung für den Singular benutzt und demnach für den Plural »Oboi«. Dass aber die älteren Italiener unter »Oboe« den Plural verstanden, ist aus Originalhandschriften zweifellos zu ersehen. Zuweilen (bei Jomelli fast immer) steht auf dem e ein Accent, der übrigens keine andere Bedeutung haben kann, als auf deutliche Sonderung der beiden Vokale hinzuzeigen. Gerade so (Oboè) schreibt Zumsteeg in seinen Manuscripten den Plural, woraus folgt, dass auch bei deutschen Komponisten früher diese Schreibung galt. Aus der Pluralform Oboe ist auf die Singularform »Oboa« zu schliessen, und wirklich findet sich diese Form bei älteren Deutschen und Italienern, obwohl die Singularform überhaupt selten vorkommt, weil in der Regel zwei Oboen verwendet und auf eine gemeinsame Linie geschrieben sind. Höchst wahrscheinlich ist »Oboa« dem Wortklange des französischen »*hautbois*« nachgebildet, so dass der Gebrauch der Oboen in Frankreich älter wäre als in Italien.**) Jedenfalls ist weder Oboe noch Oboa ein ursprüngliches italienisches Wort, wenngleich neuere in Deutschland erschienene italienische Wörterbücher es in der Form Oboè haben, ohne Zweifel nur nach der unter den Musikern herrschend gewordenen Gewohnheit recipirt. Das Vokabular der Florentiner *Accademia della Crusca*, welches für Italien ungefähr dieselbe Bedeutung hat wie das Dictionär der Pariser Akademie für Frankreich, kennt (auch in der neuen Auflage) das Wort gar nicht, obwohl andere von den Musikern bereits umgebildete Ausdrücke (wie *Clarino*, *Clarinetto*) darin berücksichtigt sind. Ebenso fehlt das Wort in einem sonst sehr sorgfältigen italienisch-französischen Lexikon vom Jahre 1806, und in dessen französisch-italienischen Theile ist »*hautbois*« durch »*chiarina*« übersetzt. Am Ende ist es gleichgültig, ob unsere Stecher Oboe und Oboi schreiben oder richtiger Oboa und Oboe; nur hatte, nachdem einmal von den Musikern Italiens das

---

Part :ur alsbald von selbst erkennen. Ein aus »*col Basso*« etwa entspringendes Missverständniss wäre also nicht zu besorgen.

*) Aus dem Munde eines vielleicht unübertroffenen Partiturspielers und Bachkenners weiss ich, dass derselbe für seine Zwecke in die gestochene Passionspartitur Rothstiftstriche und Verweisungszeichen eingetragen hat. Wenn einem Meister dies dienlich scheint, dürfen Andere sich aus ähnlichen Nachhülfen um so weniger ein Gewissen machen. Die »Schönheit« der Partitur leidet dann freilich in viel höherem Grade, als wenn der Stecher selbst jene Nachhülfen schon gegeben hätte.

**) Diese Bemerkung ist, wie aus dem Zusammenhange erhellt, zunächst für Partituren gemeint. Für Klaviermusik braucht sie nicht alle Geltung zu verlieren, aber hier sprechen öfters andere Umstände (namentlich das Nebeneinander mehrerer Stimmen in der nämlichen Hand) für völliges Ausschreiben.

*) Eine Konsequenz der Vorzeichnungswiederholungen wäre eigentlich, dass man an jeder neuen Hornlinie wieder beisetzte: in *Es*, in *G* etc. Denn wenn man auch z. B. aus der Vorzeichnung der Geigenstimmen ersieht, das Stück stehe in B-dur, so können dennoch etwa F-Hörner und Es-Trompeten benutzt sein, und das wird doch der für so schwachsinnig geltende Partiturleser nicht auswendig behalten!

**) Dass »*hautbois*« aus einer mit Bewusstsein vollzogenen Kombination der Wörter *haut* und *bois* entstanden sei (»Holz-Instrument von hoher Stimmung«, zunächst im Gegensatze zum Fagott) ist, nach der Analogie mit »*haute-contre*«, sehr wohl möglich, aber nicht gewiss; das Wort könnte auch ein verdorbenes sein und mit »Oboa« einen gemeinschaftlichen, jetzt vergessenen Stamm haben. Man hat mit beiden Wörtern noch den oberdeutschen Ausdruck »Huppe« (oder Hubbe) in Beziehung bringen wollen, welcher bekanntlich die primitivste (von der ländlichen Jugend selbst fabricirte) Schalmei bedeutet. Dergleichen ist den Sprachforschern zu überlassen.

Wort »Oboe« gebildet und allgemein angenommen war, keine andere Nation die Befugniss, bei Benutzung des italienischen Ausdrucks das Femininum in ein Masculinum zu verkehren.*) Die Absicht eigenmächtigen Eingriffs ist jedoch nicht zu unterstellen; viel wahrscheinlicher ist, dass der Plural »Oboe« gerade so missverstanden wurde wie der Plural »Viole«, den die älteren Komponisten in der Regel ihren Sparten vorsetzten, weil die häufig getheilt gebrauchten Violen für zwei Stimmen (wie die Violinen) galten. Ein weiser Stecher oder Redaktor hielt die Endung auf e für deutsch (wie man »Violine« und »Flöte« sagt), also für einen Verstoss des deutschen Komponisten gegen den Brauch, alle Instrumente italienisch vorzuschreiben; er korrigirte wohlmeinend, und zwar »Viole« in die allgemein gekannte Form »Viola«, dagegen »Oboe« in »Oboi«, weil ihrer ja zwei sind und aus »Flauti, Fagotti« etc. genugsam erhellt, dass jeder Plural auf i ausgehen müsse! Diese Weisheit hat durchgeschlagen.**)

Das Wunderlichste aber ist, dass in neuester Zeit selbst Italiener angefangen haben, der deutschen Korrektorenweisheit sich zu beugen. Partituren werden in Italien selten gestochen; Citate aus solchen können hier nicht beigebracht werden.***) Aber in dem Verlagskataloge von Ricordi in Mailand ist stets Oboe als Singular gedruckt. Man wird nicht irren, wenn man hierin eine Nachahmung deutschen Vorgangs erblickt; deutsche Einwirkung wäre gerade in Mailand aus dessen langjähriger Verbindung mit Oesterreich leicht erklärlich. Allerdings könnte noch an eine andere, freilich ziemlich gezwungene Erklärung gedacht werden. Der neapolitanische Dialekt verwandelt bekanntlich alle Endungen auf a in e; Neapel war vor einem Jahrhundert ein Centralpunkt der italienischen Musik; es wäre möglich, dass von Musikern Neapel's die neapolitanische Form (Oboe) des Singulars auch geschrieben worden sei, dass diese Form eine Zeit lang neben der rein italienischen (Oboa) sich erhalten und zuletzt die Oberhand gewonnen habe. Viel Wahrscheinlichkeit hat diese Hypothese nicht, und jedenfalls müsste selbst bei dieser Voraussetzung der Plural (der sich merkwürdigerweise in Ricordi's Katalog nirgends findet) wieder Oboe heissen.

*) Schon Mattheson sagt im »Neu-Eröffneten *Orchestre*« (1713), S. 268: »Der *Hautbois*, ital. *Oboe*«, und im »Vollkommenen Kapellmeister (1739), S. 470: »Wenn jemand den Oboe ins *g* herunter weisen wollte«. Hier scheint einfach das Geschlecht des französischen Wortes (*hautbois*, *m.*) auf die entsprechende italienische und deutsche Bezeichnung übertragen zu sein. Bei dem Ansehen, welches Mattheson unter seinen Zeitgenossen zu gewinnen wusste, ist sein Vorgehen ohne Zweifel für viele deutsche Musiker maassgebend gewesen und wohl auch für Walther, der in seinem (später vielfach als Quelle benutzten) »Musikalischen Lexikon« (1732) den Singular Oboè hat, während man den Plural Oboi in alten Werken oder Notendrucken vergeblich sucht. Uebrigens hat sich die Autoritäts-Glorie Mattheson's bekanntlich nicht sehr lange erhalten.

**) Doch nicht gleich anfangs; es dauerte einige Zeit, bis sie die Palme errang. Die früheren Partiturdrucke lassen die Periode des Schwankens erkennen. In der Simrock'schen Partitur des Idomeneo steht noch durchweg richtig Oboe (Plur.) und Viole; in der gleichfalls bei Simrock erschienenen Partitur der Entführung heisst's bald Viola, bald Viole (wie Mozart immer schreibt), einmal (wo die getheilten Violen auf zwei getrennten Linien gestochen sind) gar Viole 1mo und Viole 2do! Neben dem richtigen Plural Oboe kommt im Stiche der Entführung auch Oboi vor und »Oboe solo«. Die Partitur des Mozart'schen Requiem (Breitkopf und Härtel) hat konsequent Viola, die Partitur des Don Juan in der ersten Ausgabe konsequent Viole und Oboi, einmal aber den Singular Oboa, welcher auch in die zweite Ausgabe übergegangen ist, während diese die Viole in Viola verwandelt hat.

***) Die Pariser Partituren aus neuerer wie aus älterer Zeit geben in der Regel (die neuesten immer) die Namen der Instrumente nicht italienisch, sondern französisch. Wo ausnahmsweise die italienischen Namensformen gebraucht sind (wie in Grétry's »*Les deux avares*« durchaus, in den beiden Iphigenien Gluck's und in Lesueur's »*Télémaque*« abwechslungsweise), steht Oboe oder Oboè als Plural; nur in »*Iphigénie en Tauride*« kommt zweimal Oboi vor, was wohl nur als ein durch die benachbarten Wörter Clarinetti, Fagotti veranlasstes Versehen zu betrachten ist, da gerade in dieser Partitur der italienische Plural Oboë sich dutzendemal findet.

Auffallend ist, dass in den Partituren der Opern von Grétry und Gluck, soweit die Instrumente französisch angegeben sind, die Schreibart »*Haubois*« entschieden vorherrscht, namentlich bei Grétry, wo »*Hautbois*« nur in wenigen Fällen erscheint. Die erstere Schreibart kann ein vom Stecher verschuldeter orthographischer Fehler sein; sie könnte aber auch darauf hinweisen, dass vielleicht das Wort (wie in einer früheren Anmerkung schon angedeutet) ursprünglich mit *haut* und *bois* gar Nichts zu thun hat.

Da die oben versuchte Erklärung von der Einschleppung des Plurals »Oboi« auch blos Hypothese ist, so fordert die Billigkeit, eine zweite Möglichkeit seiner Entstehung anzuführen. Musiker aller Zungen nennen zuweilen den ausübenden Tonkünstler mit dem Namen seines Instruments; in jedem französischen Wörterbuche steht, dass *la clarinette* nicht blos »die Klarinette« heisst, sondern auch »der Klarinettist«, und wenn wir sagen: »das erste Horn hat gefehlt«, so ist dies nicht viel anders. In einigen, doch seltenen Fällen ändert bei solchem Uebertragen der Name sein Geschlecht; gewiss ist, dass im Französischen *la trompette* blos das Instrument bedeutet, während der Bläser durch »*le trompette*« bezeichnet wird; möglicherweise ist im Italienischen aus *chiarina* oder *clarina* (»helltönendes Instrument«, ursprünglich Schalmei, später Trompete) die Form *clarino* durch eine ähnliche Uebertragung entstanden, indem man zuerst zwischen Instrument und Bläser unterschied, nachher die Unterscheidung zu Gunsten der letzteren Form fallen liess. Dürfte man annehmen, dass irgendwo zu irgend einer Zeit neben den Singular Oboa der männliche Singular Oboe in analogem Sinne getreten sei wie *le trompette* neben *la trompette* steht,*) so würde sich der Plural Oboi (»die Oboisten«) rechtfertigen lassen. Ungerechtfertigt bliebe aber doch seine Verwendung als Spartenvorschrift; denn dass die Vorschriften in italienischen Partituren nicht auf die Inhaber der betreffenden Instrumente bezogen werden können, geht schon aus der Bezeichnung »*Timpani*« hervor; man hat im Orchester zwei Pauken, aber nicht zwei Pauker.

Vielleicht würde der unbekannte Taufpathe der »Oboi«, falls er noch leben und diese Abhandlung zu Gesicht bekommen sollte, selber staunen, wie ein Widersacher eine so gekünstelte Hypothese ausklügeln mochte, nur um einen vernünftigen Grund für die ihm anstössige Pluralform zu finden. Kann man von einem Gegner mehr verlangen?

*) In der That kommt in Gluck's *Iphigénie en Aulide* ein paarmal »*Oboe solo*« vor, was indess ein Stichfehler sein kann.

(Weitere Artikel über diesen Gegenstand werden später folgen.)
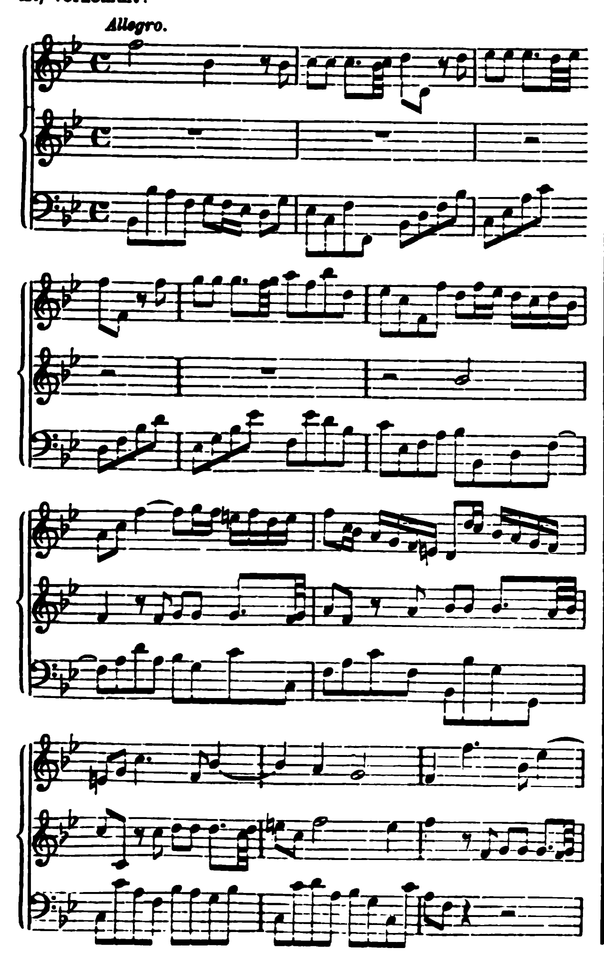
Wie nach der Ansicht italienischer Priester der Gregorianische Kirchengesang entstand. Ueber den Ursprung dieses Gesanges pflegen die Geschichtschreiber sich ziemlich hochtrabend auszudrücken. Etwas abweichend hiervon lautet der Bericht derjenigen armen Leute, die nun schon über ein Jahrtausend buchstäblich ihr halbes Leben damit hinbringen mussten, ihn abzuleiern. Ein einfaches Gotts Wort vom Lande im nördlichen Italien erzählte mir letzten Sommer die Geschichte so. Gregor der Grosse pflegte aus Devotion die Gräber der Verstorbenen zu besuchen. Einmal, als er dies that, sah er eins der Gräber sich öffnen und den Kopf eines lange Begrabenen daraus hervorkommen mit ausgereckter Zunge wie in Krämpfen. Der furchtlose Heilige redete den Geist an und erfuhr, dass es der Kaiser Trajan war, der auf solche Art für seinen Götzendienst zu leiden hatte. Voll Mitleid mit einem so erlauchten Sünder verwandte Gregor sich für ihn bei der Göttlichen Gnade und erreichte endlich auch, dass der alte Kaiser an den Freuden des Paradieses theilnehmen durfte. Aber da die Göttliche Gerechtigkeit hierbei etwas zu kurz gekommen war, so entschloss sich der Höchste, zur Ausgleichung dem heiligen Manne ein körperliches Gebrechen anzuhängen, und beschenkte ihn in Folge dessen mit immerwährenden Leibschmerzen (*dolore intestinale*), die nur dann aufhörten, wenn er Messe las. Gregor sann auf ein Mittel, dem Uebel so viel wie möglich zu entgehen und gab desshalb dem Messdienste die äusserste Ausdehnung, zu welchem Zwecke er jenen Gesang einführte, der nach ihm der Gregorianische genannt wird und anfangs noch viel weitschweifiger und ermüdender war, als er jetzt ist. Einige, setzte der gute Priester hinzu, halten diese Maassregel unseres Heiligen für etwas hart, denn dieser Stil des Gesanges, obgleich er *ihn* von seinen Schmerzen befreite, war durch seine Länge und Trockenheit nur zu sehr geeignet, Anderen die Leibschmerzen zu bereiten, die ihm dadurch abgenommen wurden. — Anfangs hielt ich diese Legende für lombardischen Priesterschnack von geringer Ausdehnung,

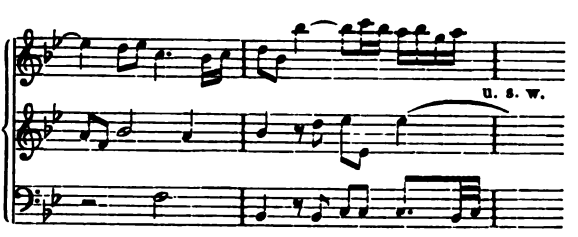
fand sie später aber ganz ernsthaft erzählt von Da Corte in seiner *Storia di Verona* S. 107 der Venezianischen Ausgabe von 1744. Papst Pius wird im Stillen derselben Ansicht sein, denn sein musikalischer Geschmack (und der römische überhaupt) ist so beschaffen, dass Abt Liszt dort für einen Vertreter des »Klassischen« gilt. Alle Achtung! Es wäre daher wohl an der Zeit, wenn das statthabende allgemeine Konzil auch diese Legende von dem Erzeugniss Gregorianischer Magenschmerzen in die neuen *Canones* mit aufnehmen wollte.

J. T.
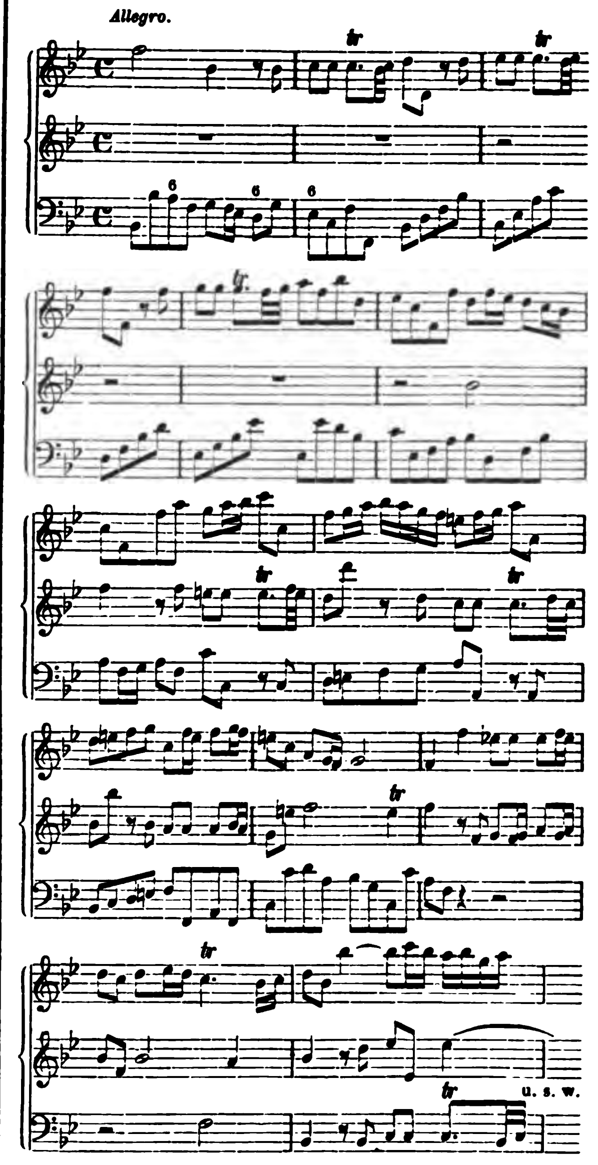
Briefwechsel.

(Ein Trio von Händel in Beethoven's Abschrift.) Mit der Durchsicht der Beethoven'schen »Studien« beschäftigt, finde ich unter den von ihm abgeschriebenen Stücken die ersten drei Sätze eines Trios von Händel. Als eine Komposition von Händel stehen dieselben gedruckt in Arnold's Ausgabe, jedoch lauten hier manche Stellen anders. So tritt z. B. in Beethoven's Abschrift im zweiten Satze die zweite Violine mit dem Thema in der Gegenbewegung ein, während es bei Arnold in gewöhnlicher gleicher Bewegung erscheint. Zur Vergleichung folgt hier der Anfang des zweiten Satzes, wie er 1) im 23. Bande der Arnold'schen Ausgabe (in der *Sonata terza* der »*Six Sonatas for Two Violins, Two Hautboys or Two German Flutes, and a Violoncello, first published at Amsterdam* 1731, *composed by G. F. Handel*«) gedruckt ist und auch, mit geringen, im Ganzen unwesentlichen Abweichungen, in einigen älteren Handschriften (wo das Stück aber nicht Sonate, sondern »Divertimento« und »Trio« überschrieben ist) vorkommt:
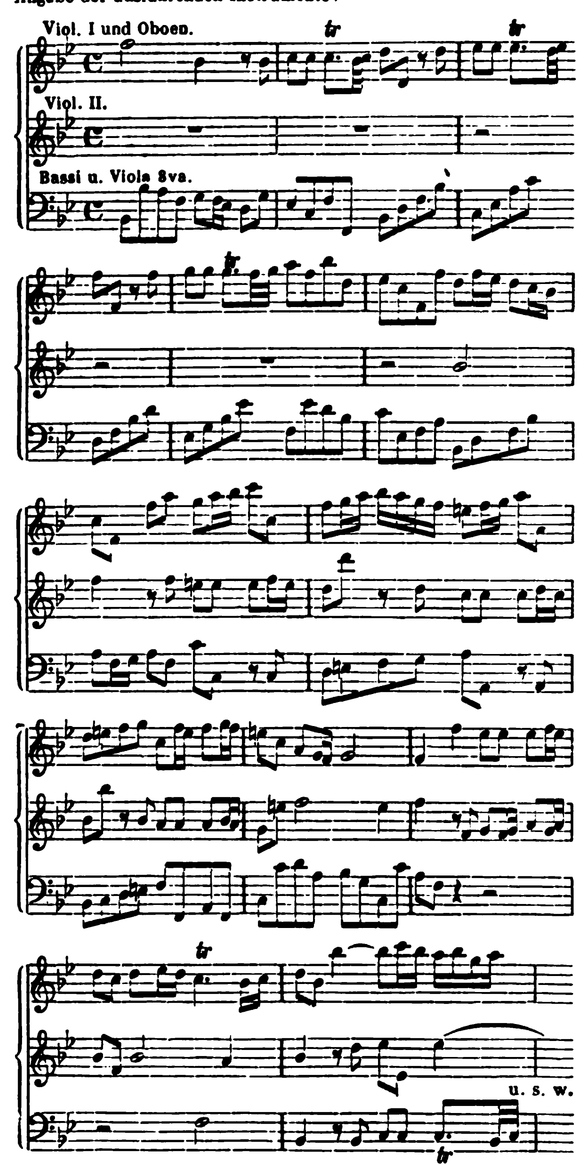




und 2) wie ihn Beethoven geschrieben hat und er, abgesehen von unwesentlichen Aenderungen, in »L. van Beethoven's Studien, herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien bei Haslinger« S. 302, gedruckt ist:
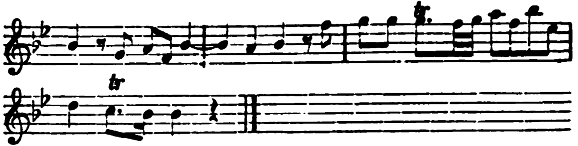


Eine andere gedruckte Ausgabe, wie die Arnold'sche, ist mir nicht bekannt. Können Sie mir vielleicht angeben, welche Vorlage Beethoven benutzt haben mag und ob beide Bearbeitungen von Händel herrühren?

G. Nottebohm.

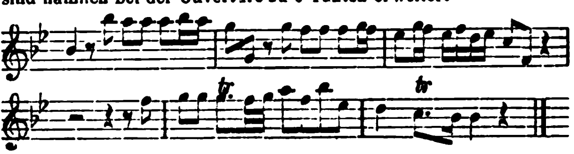
Antwort. Wirklich liegt dieser Satz bei Händel in zwei verschiedenen Bearbeitungen vor, aber nicht als Trio. Das Trio lautet in der Ausgabe, die Walsh in London unmittelbar auf die Amsterdamer folgen liess, wesentlich wie bei Arnold, also wird auch der mir nicht zu Gesicht gekommene Amsterdamer Druck, den Walsh direkt nachdruckte, dieselbe Lesart haben. Es lässt sich auch wohl aus der Musik erweisen, dass H. das Trio nur in dieser Gestalt entworfen haben kann. Die Geigenstimmen stehen hier in einer besseren Lage und dem Violoncell näher, als in der Beethoven'schen Version, wo die Geigen unnöthig hoch nach oben steigen, so dass sie mit dem Basse nicht mehr dreistimmig verschmelzen. Dies würde ich geltend machen, wenn ich die Frage, welche von beiden Versionen die authentische sei, ohne weitere Vorlagen beantworten müsste. Nun hat H. den Satz aber als Schlusssatz der Ouvertüre zu Esther verwerthet und ihn bei dieser Gelegenheit in diejenige Form gebracht, welche Beethoven's Abschrift zeigt. Hier bei vollerer Besetzung ist die Aenderung durchaus passend und war sogar nothwendig, wenn das Thema der zweiten Violine nicht von der Viola völlig verdeckt werden sollte. Ich setze ebenfalls die ersten 12 Takte hierher mit Angabe der ausführenden Instrumente:



Der Satz des Trio oder der Sonate hat 66, der der Ouvertüre aber 68 Takte; die letzten 4 Takte der Sonate



sind nämlich bei der Ouvertüre zu 6 Takten erweitert



Aus welchem Grunde mag nun die Version der Ouvertüre später in die des Trio rückübertragen sein? Wohl lediglich dessbalb, weil die Umkehrung des Themas diesem Satze den Schein einer grösseren Künstlichkeit verlieh. Als ein solches Beispiel mit verkehrtem Gefährten hat Beethoven es vielleicht von seinem Lehrmeister ausdrücklich zur Uebung erhalten. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** (Fünfzehntes Abonnement-Konzert im Gewandhause am 28. Januar.) *PS.* Mendelssohn's Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« und Weber's Freischütz-Ouvertüre eröffneten und beschlossen den Abend. Man wird beide Werke nicht leicht mit solcher Meisterschaft ausgeführt hören wie in unserem Gewandhause. Freilich würde das Schlusstempo in der Freischütz-Ouvertüre, wie es hier genommen wird, vermuthlich dem Komponisten selbst als zu rasch erschienen sein und sich in einem minder gut akustischen und grösseren Raume, als der Gewandhaussaal ist, von selbst verbieten. Aber bei diesem Schwunge und diesem Feuer wird selbst ein einigermaassen kritisch angelegtes Gemüth mit fortgerissen, man stösst sich um des Ganzen willen selbst nicht an kleine Unfälle und lässt sich gern, wenigstens für den Augenblick, durch den Erfolg überzeugen. Mendelssohn's farbenreiches Tongebilde erfreute sich einer untadeligen Wiedergabe. Vor der Phantasie des Hörers entrollten sich die Scenen, das regungslos brütende Meer, der erste die Fläche krauselnde Lufthauch, das erwachende Leben von Luft und Wasser, und nun die Steigerung bis zu den wuchtigen Paukenschlägen und den jubelnden Fanfaren und endlich dem mächtig anschwellenden Schluss — Alles kam zu vollkommener Geltung im Ganzen wie im Einzelnen. — Darnach nahm sich nun freilich der liebenswürdige Chor für Frauenstimmen aus »*Blanche de Provence*« von Cherubini »Schlaf, edles Kind« fast zu bescheiden aus, zumal die mitwirkenden Damen jenen bekannten bei Chören oft vorkommenden Fehler, beim *piano* zu wenig Ton zu geben, nicht immer vermieden. Hierauf spielte unser nunmehriger zweiter Konzertmeister, Hr. E. Röntgen, Beethoven's Violinkonzert. Dieser Künstler ist rühmlichst bekannt, besonders auch durch sein treffliches Quartettspiel. Wenn wir die ihn auszeichnende edle musikalische Begabung, seine sichere und durchgebildete Technik auch diesesmal in seinem Spiele wiederfanden, so können wir dagegen nicht verhehlen, dass wir gerade bei dem Beethoven'schen Konzerte eine gewisse Energie des Vortrages und eine plastische Gestaltungskraft zuweilen vermissen mussten, die freilich bei der Wiedergabe eines so bedeutenden Werkes ein unersetzliches Element bilden müssen. Es fehlt Herrn Röntgen noch etwas an dem »aus sich herausgehen« und darum seinem Solospiele auch zuweilen eine überzeugende Kraft, welche den Hörer sozusagen an die Auffassung des Vortragenden fesselt, ihn zwingt, derselben zu folgen. Am besten gelangen Hrn. Röntgen in dieser Beziehung der Mittelsatz und besonders die Ueberleitung zum letzten Satze, sowie die beiden Kadenzen. Das Publikum ehrte den mit Recht hochangesehenen Künstler mit lebhaftestem, am Schlusse zweimal wiederholten Applaus. Den Schluss des ersten Theiles bildete »Ständchen für Alt-Solo und weiblichen Chor von Franz Schubert«, das Solo gesungen von Fräul. Cornelia Scherbel aus Breslau (zum ersten Male). Leider ging die reizvolle und anmuthig belebte Komposition ziemlich spurlos an den Hörern vorüber, welche vermuthlich schon etwas ermüdet waren. Es kann überhaupt nicht geleugnet werden, dass die Programme der Gewandhauskonzerte jetzt sehr oft daran leiden, dass sie zu viel bieten und zu heterogene Musikstücke an einander reihen. Dies gilt besonders auch von diesem Konzerte, das von ½7 bis 9 Uhr dauerte und dessen zweiter Theil ein noch bun-

teres Aussehen hatte als der erste. Denn vor der Freischütz-Ouvertüre sang Frl. Scherbel zwei Lieder: »O süsse Mutter« von Carl Reinecke, und »Laue Luft kommt blau geflossen« von Mendelssohn. Wir hätten vorgezogen, die jugendliche Künstlerin noch einmal als Klavierspielerin zu hören, als welche sie im vorigen Konzerte erheblich Bedeutenderes leistete als im Gesange. Wir können nunmehr nach wiederholtem Hören nur unseren Wunsch wiederholen, dass sie in ernster und guter Schule ihrem Gesange im Technischen und im Vortrage eine tüchtige Ausbildung geben möge, deren er noch dringend bedürftig ist. Die grösste Aufgabe des Abends für das Orchester und das überangestrengte Publikum bildete die Symphonie Nr. 2 C-dur von Joachim Raff (zum ersten Male, unter Direktion des Komponisten). Nicht als ob diese Aufgabe blos Arbeit und Schwierigkeiten, und keinen Genuss, bereitet hätte, aber die Hörer waren matt und stumpf und lehnten stillschweigend ab, wo sie bei günstigerer Disposition gesucht, geprüft und gefunden haben würden. Denn die Raff'sche Symphonie hätte sicherlich eine unbefangenere und hingebendere Aufnahme verdient. Dem grossen und gewichtig auftretenden, einer durchweg edlen Gesinnung, reichen Begabung und zuweilen überraschend vollendeten Durchbildung entstammenden Werke schadete einmal seine Klangfülle, die offenbar für grössere Räume berechnet ist, dann aber auch der Luxus von Detail, der sich sehr zum Schaden der Gesammtwirkung geltend macht. Die vielfach höchst interessante kontrapunktische und thematische Verarbeitung zerstreut zuerst den Hörer, zuletzt ermüdet sie ihn, indem sie das eigentliche Gerippe des Werkes oft geradezu versteckt und unauffindlich macht. Ein geschickt und schonungslos wirkender Rothstift würde der Symphonie von entschiedenem Vortheile sein. Die Themen sind grossentheils wirkungsvoll und ausgiebig, mit Ausnahme des Hauptthemas im letzten Satze, das eine fatale Beimischung von Trivialität, besonders im Rhythmus hat, wie denn überhaupt eine gewisse unberechtigte Vorliebe für pikante rhythmische Rückungen und dergleichen dem Komponisten von seinen Schumann-Studien anhaftet. Sicherlich gehört diese Symphonie zu den hervorragenden symphonischen Leistungen der Gegenwart und wird vorzüglich in ausgesucht grossen Räumen, wie z. B. bei Musikfesten, den Eindruck nicht verfehlen, den zu machen sie gerechten Anspruch hat. Im Gewandhause war die Aufnahme »kühl bis ans Herz hinan«; wir konstatiren das, und zwar um so unbefangener, je weniger wir unser jetziges Gewandhauspublikum mit dem *»vox populi, vox dei«* in Zusammenhang bringen können. Mit der Selbständigkeit seines Urtheils ist es nicht eben gut bestellt. Es ist eine traurige und beschämende Wahrnehmung, wenn der stärkste und lebendigste und allgemeinste Applaus in diesem Winter bis jetzt von Herrn Tausig nach einem halsbrechenden Virtuosenstückchen geerntet worden ist.

✻ **Berlin.** *HB.* Die Singakademie brachte in ihrem zweiten Abonnement-Konzerte am 19. Jan. Händel's Messias zur Aufführung. Die Leistungen des Chores waren vortrefflich, die Stimmen klangen bei welchem Tone voll, rein und kräftig, wie dies bei so vorzüglich unterrichteten und geleiteten Sängern nicht anders der Fall sein kann. Von den Solostimmen müssen wir besonders des Soprans (Frl. Decker) anerkennend erwähnen. Der Tenorist (Herr Geyer vom Domchore) und der Bassist (Herr Patsch) waren Beide, was die Stimme betrifft, nicht so gut wie sonst disponirt, führten aber dennoch als tüchtige Musiker ihre Partie gut und sicher durch. Die junge Dame, welcher man die Alt-Partie übertragen hatte und die wohl zum ersten Male in der Singakademie sang, war nicht genügend vorbereitet worden. Im Interesse des Instituts und der durch dasselbe vertretenen musikalischen Richtung muss hier von Seiten der Direktoren mehr geschehen. Denn die Gleichgültigkeit, welche sich bisweilen bei Besetzung und Einübung der Solopartien wahrnehmen lässt, hat dem sonst unerreichten Institute manchen Schaden gethan und wirkt natürlich auch nachtheilig auf die Beurtheilung der nicht genug anzuerkennenden Leistungen im Chorgesange, was von der den Bestrebungen der Akademie entgegengesetzten Richtung genügend ausgebeutet wird. Schliesslich können wir aber einen Tadel gegen das Orchester, die Berliner Symphonie-Kapelle, nicht unterdrücken; wir vermissten bei so vielen Spielenden die nöthige Aufmerksamkeit, wodurch eine Menge kleiner Fehler entstanden, oftmals gegen den Willen des Dirigenten geeilt wurde, oft das Akkompagnement in den Solosätzen zu stark war u. s. w. — Dinge, die so leicht zu vermeiden sind, wenn jeder Einzelne aufpasst und Lust und Liebe mitbringt, die bei einem solchen Meisterwerke denn doch wohl vorhanden sein sollte.

✻ **Amsterdam.** Am 30. Januar wurde hier unter der Direktion von Verhulst die ganze Schumann'sche »Faustmusik« zur Aufführung gebracht und haben dabei die Herren Jul. Stockhausen und Bletzacher aus Hannover, sowie Frl. Anna Krause aus Berlin, als Solisten mitgewirkt.

✻ **Kopenhagen.** Vor ausverkauftem Hause ging gestern Abend am Geburtstage Mozart's die »Zauberflöte« in ganz gelungener Weise in Scene. Der König und die Königin wohnten der Vorstellung bei, das Publikum war in festlicher Stimmung und gedachte offenbar des todten Meisters in ehrendster Weise, spendete auch reichen Beifall. Ein Prolog, eine Bekränzung der Büste Mozart's oder dergl. wäre hier offenbar an ihrem Platze gewesen. Mit Freude muss man jede derartige Kundgebung begrüssen, worin sichtlich eine Anerkennung der im tiefsten Grunde geistigen Wesenseinheit der beiden selbständigen Hauptzweige eines Stammes liegt. Die Würdigung deutscher klassischer Kunst im Gegensatze zu dem Misskredit, worein neuitalienische Opernmusik hier gefallen ist, zeugt vortheilhaft für den Bildungsstandpunkt des Kopenhagener Publikums.

✻ **Stockholm.** Auch hier ist der Geburtstag Mozart's am 27. Jan. durch (die 200malige) Aufführung der »Zauberflöte« im grossen Theater gefeiert worden. Nach der Aufführung wurde den Zuschauern ein *tableau-vivant*, welches Scenen aus den Opern des grossen Komponisten vorstellte, präsentirt. Im kleineren Theater fand ein populäres Konzert statt, zu welchem das Entrée 8 Sch. Courant kostete und dessen Programm nur Mozart'sche Kompositionen enthielt.

✻ Eine neue Zeitschrift, von welcher in d. Bl. schon mehrfach die Rede war, »Monatshefte für Musik-Geschichte«, liegt in ihrer ersten Nummer vor, 24 Seiten in Oktav. Monatlich soll eine solche, 1 bis 2 Bogen starke Nummer erscheinen, und kostet der Jahrgang 2 Thaler. Dieselbe enthält: 1. Georg Forster der Arzt, und Georg Forster der Kapellmeister, zwei Biographien von R. Eitner; 2. Aktenstücke zum Leben des Hanns Leo Hassler von Franz Witt, der diese Mittheilungen als eine »Vorarbeit für seine Monographie über diesen Meister« bezeichnet; 3. Nicolaus Faber, und 4. Franciscus Aarts, welche beide Artikel bibliographischer Natur sind. Sämmtliche Aufsätze beschäftigen sich mit deutschen und holländischen Meistern. Die Zeitschrift erscheint in Kommission der T. Trautwein'schen Musikhandlung (M. Bahn) in Berlin.

✻ Im letzten Monat des vorigen Jahres starben zwei deutsche Musikalienhändler, deren Namen allbekannt sind: Simrock und Haslinger. Peter Joseph Simrock ist (nach der biographischen Notiz in den »Signalen« S. 148) am 18. Aug. 1792 in Bonn geboren und starb daselbst am 13. Dezbr. 1868. Das Geschäft seines Vaters Nicolaus, mit dem die Firma Simrock anfängt, übernahm er erst 1834, nachdem er schon seit seinem 19. Jahre in Köln ein eigenes Geschäft (Musikverlag und Sortiment nebst Instrumentenhandlung, auch Notenstich und Druckerei) geführt hatte, welches er namentlich dadurch schnell in die Höhe brachte, dass er sich auch die technischen Fertigkeiten aneignete und z. B. von seinen ersten Verlagsartikeln Vieles selber gestochen hat. Er stand mit Beethoven und Mendelssohn auf freundschaftlichem Fusse. Was bei seinem Geschäfte und seinen Publikationen unangenehm vermerkt werden muss, ist der französische Zuschnitt derselben, der sich nicht nur auf die Titel, sondern sogar jetzt noch auch auf die Preise bezieht und an die Zeiten des Rheinbundes, in welche Simrock's Jugend fiel, erinnert. — Carl Haslinger, der am 11. Juni 1816 in Wien geboren wurde und am 26. Dezember 1868 daselbst starb, führte ebenfalls (seit 1842) das Geschäft eines betriebsamen Vaters fort. Er war dabei ein sehr fleissiger Komponist und hat im Laufe der Jahre 131 Tonstücke von sich selber veröffentlicht. Der Walzer-Strauss war schon mit H.'s Vater verbündet gewesen; der junge H. trat dann zu den Söhnen desselben, den Gebrüdern Strauss, in ein kontraktliches Verhältniss, welches bis 1868 währte, und später gefiel es ihm, den Kapellmeister K. M. Ziehrer zu einem ebenbürtigen Rivalen jener walzenden Brüder zu erheben. Das »Geschäft« stand sich sehr gut hierbei und an Ordensdekorationen hat es auch nicht gefehlt, aber auf die wahren Kunstfreunde machten die langen Verzeichnisse der Firma Haslinger seit einem Vierteljahrhundert und länger den trostlosesten Eindruck, und sie sind eine beredte Illustration des in Beschränktheit und Sinnlichkeit versunkenen Wienerthums. Carl Haslinger selber war auch ein echter Wiener, ein heiterer Lebemann und »bieder«, wie der Nekrolog in der Oesterreichischen Buchhändler-Korrespondenz versichert. Möge aber der Wiener Musikverlag in seinen Grosshändlern in Zukunft doch noch eine etwas ernstere Biederkeit erstreben, als Carl Haslinger nachgerühmt werden kann.

✻ **Hamburg.** Am 28. Januar kam im Stadttheater »Fidelio« zur Aufführung. »Zu einem Lobe des Erstaunens veranlasst uns die Leistung des Orchesters in Fidelio«, schreiben die »Hamb. Nachrichten«. — Am 31. Jan. hatten wir »Don Juan«, mit Vor- und Nachreiter. Vorauf trabte nämlich *»En passant*, Schwank in einem Aufzug von (dem hiesigen Regisseur) C. A. Görner«. Und zur Abwiegelung wurde schliesslich gegeben *»La Peri*, oder: Ein orientalischer Traum, phantastisches Ballet-Divertissement in einem Aufzuge und zwei Tableaux«. Neulich stellte Jemand die Behauptung auf, Hamburg sei in Kunst- und Theatersachen eine Kolonie von New-York. Hat Etwas für sich.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. Februar 1869. **Nr. 6.** IV. Jahrgang.

Musikalische Psychologie.

Nach Anleit von Gervinus' Buche »Händel und Shakespeare«. (Leipzig, Wilh. Engelmann. 1868.)

Von **Eduard Krüger.**

Aus dem merkwürdigen Buche, das unsere ästhetische Literatur kürzlich bereichert, sind in diesen Blättern schon vor dem Erscheinen desselben einige anziehende Abschnitte mitgetheilt. Jetzt, wo die Quelle offensteht, sind Auszüge nicht mehr am Orte. Welche Wirkung das Buch auf Kunstrichter und Volk, Gelehrte und Laien ausüben wird? Wir können nur weissagen, dass das Neue und Umwälzerische, das es enthält, manchem Leser ein Stein des Anstosses, anderen ein lebendiger Reiz zum Mitforschen und Miterleben sein wird. Inhalt und Darstellung unseres Autors ist seit dem Erstlinge seines Ruhmes — der Literaturgeschichte — auf dasselbe Ziel gerichtet: den ethisch psychologischen oder sittlich seelhaften Bezügen der Geschichte nachzuspüren, um aus ihnen werthvolle Dinge zur Nachahmung, aus dem Thatsächlichen das Thatkräftige herauszulesen. Man kann von dieser gervinischen Art abweichen: dennoch werden auch Widerstrebende für das Geleistete dankbar sein, sofern es nicht blos mit geistsprühendem Witze durchgeführt, sondern auch ein w a h r e r Nachklang des Wirklichen ist, wirkliche Erlebnisse aus der Schönheitswelt in historischen Bilderreihen aufstellt.

Wie diese Forderungen verstanden und erfüllt werden, zeigt uns das umfangreichste Kapitel des Buches »Die Tonkunst als Sprache der Gefühle«; ein sonderlich eigenes Stück schon darum, weil weder System noch Schulsprache darin herrscht, sondern eigenes Erlebniss in eigener Farbe, mit Einem Worte Gervinismus. Was das bedeute, wird Laie und Künstler sich schwerlich zurechtlegen; Denker und Lehrer jedoch mögen sich daran versuchen — und danach ermessen, wie weit ihnen die genial gespannten Forderungen des Verfassers erfüllbar dünken. Denn was S. 203—205 als Grundlage der künftigen Kunstlehre verzeichnet wird, ergiebt statt heutbeliebter Theilung der Arbeit vielmehr eine herkulische Zusammenfassung der Arbeit, wie sie ausser dem Erfinder wohl kein zweiter europäischer Mensch besitzt. Es müsste nämlich für die wahre psychologisch poetisch grammatisch historische Kunstlehre zum vollkommenen Lehrer der vollkommenen Kunst bei einander sein: (1) praktische Vollendung der Technik (2) zerstreute doch pedantische Studien (3) wissenschaftliche Kunstlehre (4) weltmännische Menschenkunde — kurzum so viel, dass dem so qualifizirten Menschenkinde Europa zu eng und China zu kalt wäre, wo er höchstens Obermandarin der mongolischen Volksaufklärung werden könnte — Wohin also mit den schönen Lehren des schönen Buches? Das werden wir gewahr, wenn wir die Sache sänftlich anfassen und nach Anleit des Buches selbst lernen, wie Probiren über Studiren geht. Sind doch selbst die besten Kunsttheorien, die der Poesie, immer nur technische Umrisse, während das Schöpferische immer und ewig unlehrbar bleibt, ja das Gegentheil des Lehrhaften ist. Der Uebergang vom Technischen zum Geistigen geschieht daher allzeit ruckweise, und alle ästhetische Wissenschaft wird bei diesem Uebergang »die Baarzahlungen ihrer Weisheit einstellen, und ihre ferneren Wechsel ziehen auf den schöpferischen Instinkt« (S. 203). Das ists, warum nicht allein die Poeten, sondern noch weit mehr die Plastiker und Musiker nach endlosen technischen Bemühungen vergeblich auf den Lehrer fahnden, der ihnen die richtige Gefühlssprache lehre — kurz, die ideal postulirte Geheimlehre grenzt ans Unmögliche (S. 205). Wohlgesprochen! »Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt!« Mit diesem Sibyllenspruche gehen wir heimlich weiter zum Centrum des Geheimnisses.

Die G e f ü h l s l e h r e ist es, die den Weg dahin zeigt. Was ist Gefühl? was sind Gefühle, welches sind die einzelnen, wie verhalten sie sich zur Leidenschaft, zur Wirklichkeit? Die Untersuchung dieser dunklen Materie ist eine der interessantesten des Buches, um so wichtiger, als H a n s l i c k's viel besprochenes Schönheitssystem festsetzte: Es habe die Musik Gefühle weder auszudrücken noch anzuregen — was sonst? fragte man, und erhielt die Antwort »Formenspiel«. Also die Musik spielt mit musikalischen Formen . . . . so thut doch auch in ihrem Fach die Baukunst? fast fürchten wir, a l l e Künste thun ein Gleiches in ihrer Weise, dass sie ein Spiel dessen geben, was ihnen erlangbar ist aus umgebender Wirklichkeit. Was ist Spiel, was Wirklichkeit? Ehe wir dieser Hauptfrage nachgehen, hören wir die eigenthümlich geistreiche Wendung, womit Gervinus sowohl die Hiebe der dialektischen Formalisten parirt, als den Dämmerlingen der schwärmerischen Unsäglichkeit heimleuchtet, indem er erstlich die sprachliche und psychologische Bedeutung des Gefühls vielseitig erläutert, dann aber plötzlich die Frage: Wie orientiren wir uns in dem Gewirr der Ge-

fühlslehre? aufs allereinfachste — nicht philosophisch aber künstlerisch lehrend dahin beantwortet: Die Tonkunst selbst ist die vollkommene Aussprache des Gefühles, indem sie selbst den Faden spinnt, der in diesem Labyrinth heimisch macht! Wahre Gefühle sind nur die, welche musikalisch ausgedrückt werden können; wahre einfache sind — schon nach Aristoteles — nur die der Lust und Unlust, Freude und Leid (S. 212, 213).

Wie sich hier nun die optischen und akustischen Künste — Plastik und Musik — zu einander und zur Sache, nämlich der Gefühlsseelenlehre, verhalten, darüber wird im Folgenden eingänglich gesprochen. Der Kern ist, dass dem Gebiete der Sichtbarkeit das Objektive, von aussen Erkennbare zugehört, dem tönenden hingegen die inneren Bewegungen, welche das persönliche Leben anrühren, zu That und Strebung hinleiten: ein Satz, den mit anderen Worten schon Aristoteles Probl. 19, 27 so liebenswürdig innig ausspricht wie sonst kein Grieche. Wir überlassen dem sinnreichen Leser, die lange Reihe der Gefühlsmöglichkeiten selbst auszukosten und verweilen vorläufig bei einem Satze, der lustigen Anlass zum Streite giebt: von der Liebe.

Um zu begreifen, warum das vollkommenste aller Gefühle, die Liebe, nach Gervinus' Lehre nicht vollkommen in Musik aufgehe, schlagen wir einen Umweg ein. — Wie Wirklichkeit und Phantasie einander gegenüber stehen, das scheint so leicht begreiflich, da Jedermann weiss das Reelle vom Eingebildeten (— noch nicht Idealen! —) oder Schlaf und Wachen zu unterscheiden. Und doch, wer's versucht, auf den Grund aus zu sagen, wird gewöhnlichen Falles mehr Mühe davon haben als Plato, der die Sache auch berührt, aber in dialektischer Schwebe verdampfen lässt. — Gervinus' psychologischer Lehrsatz lautet (S. 200 u. s. w.): es lasse sich Liebe, Reue, Busse . . . nicht musikalisch darstellen, sondern nur deren seitenverwandte Gefühligkeiten: Lieblichkeit, Freude, Wonne, oder Düsterheit, Trauer, Schmerzlichkeit. Dem schliessen wir uns vollkommen an, weil es allen sinnlichen Künsten hier gleich geht und alle in demselben Mangel stehen, die ganze Wirklichkeit von Liebe und Treue, Hass und Reue nicht darstellen zu können; ja sogar die helleste aller Künste ist's nicht völlig im Stande, wie Horaz, der oft unpoetische, aber hier ganz richtig fühlende, ausspricht in dem Gedichte Epod. 11 Vers 2 — wo er klagt, er könne heut' keine Verse machen, weil er verliebt sei. Bekanntlich werden Liebesrollen von wirklich Liebenden eben so unvollkommen dargestellt, wie wenn man einem todwunden Kriegsmann ansinnen wollte, den Philoktet zu spielen oder einer wirklich Wahnsinnigen die Ophelia.

Was ist denn der wahre Unterschied von Wirklichkeit und Schönheit? Wäre es nur der plumpe Gegensatz von geistloser Natur und naturlosem Geist? oder die noch schnödere Vergleichung der Poesie und Prosa mit Lüge und Wahrheit? dann hätten die Philister recht, alles Künstlerische an den Galgen zu wünschen. Jene Auffassung ist bei Vernünftigen längst aufgegeben, weil sie weder philosophisch noch sprachrichtig ist; wer aber der Sache auf den Grund gehen will, merkt bald, wie schwer es ist, den Gegensatz in Worte zu fassen, während doch jeder vollsinnige Mensch die beiden im Anschauen wohl unterscheidet, zwar tastend und ahnend, aber seines Wissens sicher genug, um den Philosophen auszulachen, der mehr davon wissen will. Und doch kämen wir ohne dies Mehrwissen nicht aus, sobald wir der Kunst ihre Ehre, ihre Liebenswürdigkeit retten wollen, ohne der Wirklichkeitsnatur damit wehe zu thun. Wie, wenn wir uns friedlich vertrügen über folgende klare Polarität, die Jedem das Seine giebt und beider Wechselwirkung darstellt:

Wirklichkeit ist Ganzheit (Totalität) des Natürlichen mit Verborgenheit des Geistes — ihrer Aeusserung nach thätig ringend, zwecksuchend vergänglich . . . . Schönheit ist Ganzheit (Totalität) des Seelischen mit verborgenem Naturinhalt — und äussert sich als besitzend Erfülltes, Dauerndes. Das sinnliche Naturwesen, von Gottes Gnaden zu wirkendem Leben erschaffen, trägt seinen Gesammt-Inhalt für uns als Verborgenes; ihm gegenüber hat das vom Menschen gewirkte Werk, die mit freien Willensgedanken erfüllte Schönheit ein Mehreres: das Bewusstsein geistiger Offenbarung. Darum sagt man bildschön zum Ruhme des edlen Menschenangesichts, weil die Schöngestalt im Kunstbilde Alles ist, und in so fern mehr schön ist als das Wirkliche. — In diesem Sinne ist ein polarer Wettstreit zwischen beiden möglich, daher man sagen kann: Es giebt Worte, die über aller Tonschönheit sind, durch Töne verfinstert würden; und es giebt Töne über allem Wort, die durch das Wort nur verkältet, verglast werden können. Ist's nicht eine alte Geschichte, dass im sogenannten gemeinen Leben sich oft Dinge ereignen, unglaublicher, als alles Poetische? während sonst nur die Poesie als Region des Unglaublichen gilt, nach dem Spruche: Märchen noch so wunderbar — Dichterkünste machens wahr. Die Auflösung dieses Widerspruchs liegt im Vorigen: Wahrheit ist beiden gemein, der wirkenden und der schauenden Seele; diese beiden — im Urstand vereinten — zergehen im Weltgetriebe in das Gegenbild der einseitigen (zwecksuchenden) Wirklichkeit, und der ebenso einseitigen (besitzseligen) Anschauung.

Unzweifelhaft ist also: die ganze Wirklichkeit der tieflebendigen Triebe, der Geistesströmungen, die an die Wurzel des Lebens rühren — wie Liebe und Treue, Hass und Reue —, die geht nie völlig in das Dichterische ein und auf. Wer auf der Thatenbühne steht im leidenschaftlichen Kampfe des Worts und der Waffen, kann im selben Augenblicke nicht dichten. Ein ehrlicher Dichter dem solches widerfährt, der schweiget seine Zunge bis dass der Weltkampf zu Ende ist; solche Ingenien, die wie Freiligrath und Herwegh auf der Zinne der Partei stehen um zu dichten, thun beides nur halb. Der rechte Dichter sagt: Am farbigen Abglanz haben wir das Leben; damit ist seine Grenze ausgesprochen, aber auch seine Grösse.

Künstlerische Realität angehend, ist es nun zwar Jedermann einleuchtend, dass kein Künstler ein Naturding schaffen kann, weder athmendes noch essbares — so wie umgekehrt, dass kein Naturding seine Idee selbst aussagt, gleichsam auf der Hand trägt. Dessenungeachtet giebt's Menschenkinder — nicht eben die einfältigsten, vielmehr die auf der spekulativen Töpferscheibe abgedrehten — die sich gerade so gebahren, als liesse sich Eins ins Andere rechnen, z. B. wenn man die Poesie verpflichtet, reell zu wirken, so wie einstmals die Stumme von Portici eine leibhaftige Revolution angestiftet habe; oder wenn man's am Schwanzstücke realisirt, wie jene Berliner Kleiderkünstler, die aus hundert Büchern zusammenlasen, welch historisches (d. h. reelles) Unterfutter jeglicher tragirenden Person gebühre, vom Scheitel bis zum Zabel. Ueber ähnliche doch linksgewandte Sünden der zeitgemässen Prosa, die sich mit poetischem Odeur einseift, um ihre Blösse zu decken, überlassen wir den Rhetorikern Klage zu führen. Wir aber halten für recht, dass zwar ein umfassendes Liebesband durch alle Künste hindurch gewunden ist, gleichwie zwischen Ideal und Leben, Himmel und Erde —

aber eben darum keine Urbrei-Konfusion der Leiber und Seelen.

Darum also ist das Idealbild der Liebe mit der wirklichen Liebe nicht Eins. Für unseren Fall heisst das: Wer von den holdseligsten Liebeslauten Händel's und Mozart's sich ins Herz getroffen fühlt, der thut es nicht rein musikalisch — wie thut er denn? . . . Eine wohl aufzuwerfende Frage! Mit dem Vorigen drehten wir uns im Kreise herum, aus dem wir nur herauskommen — wiederum durch psychologische Einblicke in die Weise des Kunstgenusses, wie sie wohlgebornen Schönheitsmenschen eingefleischt ist. Der rechte Liebende weiss wohl: diese Töne **sind** nicht Liebe: sie sind nur ein Schaumbild solcher Schöne . . . Die Erinnerung ist's, was mich entzückt: Minna und *Μνήμη*, das aufbewahrte Kleinod als Spiegelung jenes wirkenden Lebens, nicht an sich selber leibhaftige Wollust des Genusses, aber Werkzeug und Symbol davon, Vor- und Nachgenuss. Wenn wir nun unserseits ebensowohl Liebe als Sehnsucht darstellbar halten in jeder Kunst: so besagt das nur eben jene Darstellbarkeit, die mit dem Gemeinwirklichen Nichts gemein hat. Es schiene also, wir wären hier mit Gervinus einstimmig. Ist's wirklich so, dann sind wir durch zwei entgegengesetzte Thüren zum selben Schatze gelangt.

Erinnerung und **Spiegelung** sind Stoff und Form des künstlerischen Lebens; alle Fragen der tieferen Kunstlehre gehen von diesem Gegensatz aus. Wir mögen anheben wo wir wollen — bei **Spinoza's** Substanz, Attribut und Modus, oder **Hegel's** Sein, Nichts und Werden, oder **Schopenhauer's** Wille und Vorstellung — aus denen alle Weltgestalt entspringe: überall ist's dieselbe Grundformel, in der sich unser Denken bewegt, aber ziel- und fruchtlos, so lange wir meinen am körperlosen Aether des reinen Denkens Genüge zu haben. Gehen wir daher ins Einzelne, ob uns gelinge, das Zusammengehörige zu binden, das Fremdartige zu scheiden, um — vielleicht den Faden aus einem Labyrinth ins andere zu finden.

Metaphysisch = dem reinen vorweltlichen Gedanken angehörig, ist der Gegensatz von *Λόγος* und *Μορφή* = Idee und Gestalt, zur Einheit gebunden in *Ζωοποίησις* = Lebendigmachen, Lebengebung und Lebenwerdung. Seele und Leib, Substanz und Attribut sind die (abstrakten —?) Prinzipien der weltlebendigen Dinge, deren Einheit im Leben wir wahrnehmen, die Weise der Einigung aber dem Schöpfer alles Lebendigen anheimstellen. — **Psychologisch** = der Seelenkunde nachgehend — erschliesst sich der Gegensatz von *Φύσις* und *Ἦθος* = Natur und Sitte (Ethos ist allgemeiner gesagt: das Ethische umfasst Gemüth, Herz, Sitte und Tugend): deren vollkommene Versöhnung erscheint in *Κάλλος* = der Schönheit, dem naturgeistigen Gebilde der fleischgewordenen Idee. — **Künstlerisch** = nach der menschlichen Auswirkung des Schönen angesehen, erscheint der Gegensatz von *Μίμησις* und *Ῥυθμός* = Nachahmung und Ebenmaass, oder Darstellung und Fassung, Spiegelung und Ordnung. Die (künstlerische) Darstellung ist Spiegelung des Wirklichen im Unwirklichen, was die Poesie thut durch Metapher und Vers, die Bildkunst in Gestalt und Lichtstellung, die Tonkunst in Klang und Rhythmus.

Der **Rhythmus** ist eine Elementargewalt, die den niedersten und höchsten Gestalten der Schönheit innewohnt. Allgemein verstehen wir ihn als bewegtes Gleichgewicht, wie es erscheint sowohl in der Tonschwingung, als in den erstarrten, zu stehenden Körpern geronnenen Bauwerken. Dass Architektur und Poesie am Rhythmus Theil haben, leuchtet allerdings leichter ein, als der Antheil, den auch die plastischen Künste daran haben. Gilt doch die malerische Unordnung für wohlgefällig; strengmaasslicher Rhythmus würde im Historienbilde lästig, in der Landschaft langweilig, im Steinbild unerträglich scheinen. Und dennoch haben auch malerische Gruppen einen Rhythmus des Ebenmaasses, und die Theilung von Licht und Schatten im Helldunkel ist an den Rhythmus des Lichts gebunden. Die Natur selbst offenbart ihre Schönheit in dem rhythmischen Bau der edlen Menschengestalt, deren Bewegungen ebenfalls, ruhige und leidenschaftliche, vom Athemzuge bis zum Todeskampfe, mit unsichtbaren Fäden an jene Urgewalt verhaftet sind. Auch die unbeseelte Natur gewährt rhythmische Gebilde — unbewegliche im Krystall, bewegliche in den symmetrisch an einander schliessenden Eisblumen, die ihr rhythmisches Werden vor unseren Augen vollziehen, desgleichen im rinnenden Felsbach, der über Kiesel und Moos immer neue Wellen in immer alte Gestalt ergiesst. — Wie hier sichtbarer und hörbarer Rhythmus sich berühren, davon ist ein lieblich Gleichniss in dem Anlaut der deutschen Wörter **Spiegel** und **Spiel**, beides vereint im spielenden Sonnenlichte, wie Wolfram von Eschenbach singt in seinem schönen Naturliede:

so die bluomen uz dem grase dringent
sam si lachen gein dem spiluden sunnen

»wenn die Blumen aus dem Grase dringen — wie sie lachen gegen die spielende Sonne, den schimmernden spiegelnden Sonnenglanz«.

Der Rhythmus ist eine elementare Naturmacht, nicht von Menschen erfunden das Chaos zu regeln, sondern von Uranfang gesetzt in alle beweglichen Kreaturen, das ideale Leben der Materie. Indem wir uns an ihm erfreuen, schauen und fühlen wir — sichtbar und tönend — was unserer innersten Natur ebenbildlich anklingt, — Symmetrisches und Symphonisches — deren Einheit die holde Sympathie, aller Schönheit verborgener Liebeszug. — Wenn Aristoteles fragt »Woher die Freude am Rhythmus?« so meint er gleich Hegel nur die verständige Ordnung darin zu erkennen, und misskennt nicht nur die nicht ungewöhnliche Lust an Unordnung, die jeweilig die Menschenkinder kundgeben, sondern verkennt die Grundgewalt, die aller menschlichen Ordnung Mutter ist, den Grundhebel aller Bewegung im Himmel und auf Erden. — Unsere geliebte Tonkunst nun ist in diese Grundgewalt hinein geboren, vor allen anderen bevorzugt, indem all ihre Lebensäusserungen in Klang und Sang draus fliessen, darin waten und baden, und somit die Bewegung des Universums irdisch abbilden (Schelling).

Hier ist der Durchgangspunkt, wo das Unendliche zur Endlichkeit kommt, die Idee zur Erscheinung tritt. **Wie** das Unendliche zur Endlichkeit komme, die böse alte Vexirfrage der Philosophen, hat nun zwar Hegel in der Logik (1, 168) für immer zur Ruhe verwiesen — aber siehe, da kommt sie im neuen Kleide wieder, wenn wir neugierige Kinder absolut wissen wollen, wie das Mögliche wirklich wird. Ists nicht, als ob das menschliche Denken ohne Unmöglichkeiten gar nicht rechnen könnte? oder wäre gar die Möglichkeit, Unmögliches zu denken, eine Mitgift der Gottähnlichkeit? Denn alle unsere Versuche, den Grund der Schönheit, des Kunstwerks auszusprechen, gehören in diese mystische Region der Vorhalle, des Möglich-Unmöglichen. Wollen wir aus ihr heraus, so ists gerathen, statt aller künstlichen Beweisführung vielmehr wie die Mutter dem Kinde zu **zeigen**: das ist das Ding! dies ist die letzte Antwort auf unmögliche Fragen. Und hier ists wiederum die theuerste Musica, die nächst

dem Wort, oft besser als das Wort, den Durchbruch des Ewigen ins Zeitliche, aus dem Nichtsein durch das Werden zum Sein — nicht lehrt sondern zeigt, dass wir merken: hier ist ein Unendliches, das ausgeht endlich zu werden.

Mit diesem Zeigen kehren wir zu Gervinus' Buch zurück, das eben Anlass giebt, den dunklen Fragen in die dunkelsten Winkel nachzuspüren. Jenes Zeigen, das mehr ist als Lehren, geschieht nämlich im Buche an der genannten Stelle, wo der Mittelpunkt der Gefühlslehre auf Grund der zu Kant's Zeit so genannten Erfahrungsseelenkunde festgestellt wird, jedoch mit vor- und rückwärtsgewandtem Blicke auf Geschichtliches und Physiologisches, was der neueren Wissenschaft angehört. Da es nun weder auf encyklopädisches Wissen, noch doctrinäres System abgesehen, so erscheint die Eintheilung des Stoffes weniger streng als gemüthlich. Es werden nämlich als Stufen der seelischen Gefühle aufgestellt S. 225: (1) anhaltende — stagnirend ebbende Gefühlsstimmungen; (2) augenblickliche — excentrisch-affektuöse Gemüthsbewegungen; (3) mittlere Gefühle, die klar und bewusst vermitteln zwischen den passiv stagnirenden und den aktiv überschäumenden; eine ansprechende Gliederung, der nur im Folgenden mehr erkennbare Rücksicht und Anwendung zu wünschen wäre, als S. 230—270 geschieht. Denn hier umringt uns eine wunderbare Schaar von Arten, Bildern, Körpern und Gestalten der Gefühle, denen auch der schärfste Hörer nicht jedesmal die Stelle anhören wird, die ihnen in der Dreigliedschaft gebührt. Freilich gilt es hier sich bescheiden, da es sich bald erweist, dass zum anschaulichen Zeigen der eingeschlagene Weg der nächste ist, wenigstens näher und passabler, als z. B. der klassische Gegensatz von Ethos und Pathos — statt ebbend und überschäumend — weil jenem die versöhnliche Mitte zu fehlen scheint, es sei denn, dass man die seltenen Gebilde nicht neutraler, aber gesättigter Kerngestalt für die gewünschte Vermittlung nähme.

Es leuchtet ein, dass von den im Buche aufgezählten Arten vorzüglich die persönlichen und die gemischten (S. 238, 250, 272) Gefühle, also die mittleren, Gegenstand der Kunst werden können, da die der ersten Klasse — die passiv ruhenden — der lauen Alltäglichkeit nahe liegen, die der letzten — die aktiv überspannten — leicht über die Kunst hinaus wachsen zur nackten, furchtbaren Wirklichkeit. Insofern die beiden äusseren Enden dem wirklichen Leben verwandter sind als das Mittelstück, erkennen wir erst recht die Bedeutung der von Gervinus gewählten Eintheilung als eine wesentliche, nicht zufällige: denn offenbar ist das mittlere Gebiet das allgemeinste für alle Künste und Kunststufen, dagegen die Aussenglieder mehr ins Seitenverwandte hinüber greifen, das erste in die historische Prosa und das Epos, das letzte Glied in die dramatische oder Universaldichtung, welche durch ihre Näherung an die Wirklichkeit eben das Gesammtkunstwerk ausmacht, welches man kürzlich mit grossem Pomp als neue Entdeckung verkündete.

Ueber den Gebrauch des Buches, das trotz seiner weltmännischen Denkungsart und flüssigen Sprachmelodik doch nicht ganz so leicht wie flüssiger Sekt einzuschlürfen ist, möchte sich wohl der Gang empfehlen, den jener grosse Philologe seinen Jungen auf den Weg gab: Wollt ihr ein grosses Werk kapiren, so leset es erst rasch und ganz, danach klebet am Einzelnen und sehet zu, welch Pünktlein euch am meisten Herzweh macht: dort weilet, bis es euch licht geworden, danach steigt wiederum ins Ganze — und so auf und ab weiter, bis ihr ganze Kerle seid. — Wer z. B. hier wollte zuerst beliebigen Orts anheben, möchte etwa am Psychologischen festrennen, ein Anderer würde rufen »Hie Herbart, hie Lotze« — oder er würde beim Anblick des nachdrücklich ausgesprochenen Programms S. 28 sich verpflichtet halten zu lauern, wie, wo, wann der glückliche Augenblick erschiene, »sich selbst ein Urtheil zu bilden« . . . oder würde beklagen, nicht all die tausend Bilder und Bildchen, welche in geschlossenen Reihengliedern vorüberziehen, auf einem Fleck beisammen zu haben — und so fort in Vereinzelung, worüber er das Ganze verlöre. Tröstlich würde es dem Erzmusikanten sein, zu erfahren, dass doch laut S. 203, 204 die musikalische Aesthetik gegen die der anderen Künste nicht zurückstehe, vielleicht eher bevorzugt sei — und desselbigen Musikanten Herz würde aufhüpfen vor Freuden bei der Parallele von Händel und Pitt S. 458, die nur hineingeworfen ist, um zu zeigen, dass es der Musik nicht an grauer Logik, dem Rhetor nicht an mystischer Künstlerschaft fehlen dürfe, um beiden den Ehrenkranz zu flechten, der nur dem reifen Genius gebührt. — Verspönne sich dann wiederum derselbige spinnenfreundliche Leser in heikle Gewissensfragen über die Grenzen der Kunst, über das der Tonwelt Erreichbare und Unerreichbare, u. A. auch darüber, ob ungemischte Empfindungen besser zu musiciren seien, oder zweifelhafte — parfümirte — unsaubere — heilige — teuflische — sehe er selbst zu, wie weit ihn sein philosophisches Gelüste hinausspült in das Meer der Gedanken, die sich unter einander anklagen und entschuldigen — genug! hätte er sich aller Orten festgerannt und wäre doch bei Sinnen geblieben: sicherlich flüchtete er dann zurück in die Kunst selber, nähme seinen Messias oder Israel vor die Nase, schlürfte wiederum echtes Lebenswasser und thäte wie jener Malerjüngling, der aller Lehren satt und müde endlich vor dem Meisterbilde stehen blieb — »O Maler, Maler, rief ich aus — belohn' dir Gott dein Malen!« — Wer so schlösse, der hätte die Absicht des Buches erfüllt.

Nachschrift. Hier wäre nun vielleicht der Ort, einer mit bewundernswerther Schicklichkeit an mich gerichteten Aufforderung des anonymen Recensenten von Gervinus' Buche in den »Grenzboten« (1868, Dezbr., S. 494) nachzukommen, nach welcher ich hinsichtlich der hier zur Sprache gebrachten Fragen offen »Farbe zu bekennen« hätte. Aber wenn ich nun auch sowohl von der Anonymität, wie von der Schneiderwuth des besagten Recensenten absehen und ihm dennoch Folge leisten wollte, so würde mir dies doch schwer, ja einigermaassen unmöglich werden, denn ich bin seit geraumer Zeit von verschiedenen Seiten so angeschwärzt, dass meine eigentliche Naturfarbe sogar mir selber beinah unkenntlich geworden ist. Soviel ich mich aber aus früheren, besseren Tagen noch erinnere, würde ich, sobald die Anschwärzung herunter ist, weder wie ein Chamäleon noch wie ein Parteimann aussehen; und dies ist auch die Ursache (aber ganz unter uns gesagt, Herr Anonymus), wesshalb die verschiedensten Parteien sich so beflissen zeigten, mich anzumalen. Auch bei Ihnen bemerke ich schon das Instrument in der Hand hinterm Rücken, um nach erfolgtem Bekenntniss, dessen Couleur Sie ohne Zweifel längst kennen, sofort mit dem Maurerpinsel über mich herzufahren. Stellen Sie ihn nur wieder an die Seite. *Chr.*

Der Singverein in Oldenburg.

Am 6. Juni 1821 gegründet, fand seine erste Versammlung am 25. Juni 1821 statt. Zweck des Vereins war »Aufführung von Chören und grösseren Musikstücken«. Bei der Gründung hatte der Verein 60 Mitglieder, 39 Damen und 21 Herren. Er versammelte sich wöchentlich am Montag Abend von 6 bis 9 Uhr, in den ersten Jahren

das ganze Jahr hindurch, später mit einer zweimonatlichen Unterbrechung während des Sommers. Der Verein entfaltete unter seinem ersten Dirigenten, Kammermusikus Meincke, ein recht reges Leben, ohne jedoch schon irgend Bedeutendes leisten zu können. Als im November 1833 der Kapellmeister Prof. A. Pott die musikalische Leitung übernahm, schien ihm ein bedeutender Aufschwung bevorzustehen, indem sofort 40—50 neue Mitglieder beitraten; allein bald trübte sich das Verhältniss zwischen dem Verein und seinem Dirigenten, was die Veranlassung wurde, dass Prof. Pott im September 1837 die Direktion niederlegte und diese nun dem Kammermusikus C. Franzen, welcher während der Direktion Pott's die Uebungen mit dem Klaviere begleitet hatte, übertragen wurde. An diesen Wechsel in der Leitung knüpfte sich eine Wiederbelebung des Interesses, aber auch jetzt hielt es nicht lange an, da Herr Franzen sich schon 1842 veranlasst fand, die Direktion wieder niederzulegen, und nun zunächst ein Dilettant, Dr. Klävemann, und dann 1843 der Direktor der Militärmusik, A. Rösler, die Direktion übernahmen, welcher Letztere sie aber schon 1844 wieder aufgab. Bei diesem raschen Wechsel der Dirigenten erlahmte trotz deren sehr anerkennenswerthen Befähigung das Vereinsleben, wozu zugleich der Umstand beitrug, dass es der Hofkapelle nicht gestattet wurde, unter der Direktion dieser Herren an den Aufführungen des Singvereins theilzunehmen, so dass diese nur am Klaviere stattfinden konnten. — Im Jahre 1844 wurde der Zweck des Vereins dahin präcisirt, dass er sich gemeinschaftlich im Gesange ausbilden, die Erkenntniss des Wahren und Schönen in der Musik nach Kräften fördern und sich und Anderen dadurch Freude verschaffen wolle; wenn es demnach seine Tendenz sein müsse, sich mit den Meisterwerken der Vokalmusik in allen ihren verschiedenen Formen zu beschäftigen, so sollten doch in der Regel nur klassische Werke im Kirchen- und Oratorienstil der älteren und neueren Zeit Gegenstände der Uebung sein. Diesen seinen Zweck wolle er zu erreichen suchen durch die wöchentlichen ordentlichen Versammlungen, durch ausserordentliche Versammlungen, Aufführungen, zu welchen Angehörige, Freunde und Bekannte der Mitglieder Zutritt erhielten, und durch öffentliche Aufführungen. Die ordentlichen Versammlungen waren lediglich den Uebungen gewidmet, die ausserordentlichen dagegen Aufführungen, in welchen theils Chormusik für den ganzen Verein oder einen Theil desselben, am Klavier oder a capella, theils Sologesang oder Instrumental-Soli oder Kammermusik verschiedener Art zum Vortrag kamen. Vom kleinen Chor wurden vierstimmige Lieder von M. Hauptmann, Mendelssohn, Schumann, A. Rösler u. A., alte Choräle, Scenen aus klassischen Opern u. dgl. vorgetragen.

Nach dem Rücktritt des Herrn Rösler übernahm Herr Kammermusikus Franzen die Direktion wieder und führte sie segensreich bis zum Jahre 1861. Nachdem sich bei den bisherigen Aufführungen des Vereins mit Orchester fast jedesmal ein erhebliches Deficit herausgestellt hatte, welches der Verein auf die Dauer aus seinen Mitteln nicht decken konnte, war im Jahre 1850 ein »Verein der Musikfreunde« gestiftet worden, aus dem Singverein und solchen Mitgliedern bestehend, welche durch feste jährliche Beiträge die Aufführung zweier Konzerte in jedem Jahre ermöglichten, zu denen sie wie zu den Hauptproben Zutritt und die Textbücher der aufzuführenden Werke erhielten. Diese Einrichtung sicherte dem Verein die für sein Bestehen nothwendigen Aufführungen der einstudirten Werke mit Orchester, gestattete, sie durch Heranziehung fremder Solisten zu verschönern, und gab dem Publikum durch den gestatteten Besuch der Hauptproben Gelegenheit, jedes neue Werk mehrere Male hören und so besser kennen lernen zu können. — Als 1861 an Stelle des pensionirten Kapellmeisters Pott Herr A. Dietrich zum Hofkapellmeister ernannt und damit eine schon lange sehnlichst erwünschte Gelegenheit geboten wurde, die Leitung des Vereins mit der der Hofkapelle in einer Hand zu vereinigen, legte Hr. Konzertmeister Franzen bereitwilligst das ihm lieb gewordene Amt nieder, um den Verein in den Stand zu setzen, es, unter dankbarster Anerkennung seiner grossen Verdienste um die Kunst und den Verein, den jüngeren Händen des Herrn Dietrich übertragen zu können. Unter des Letzteren Leitung hat der Verein nun eine Stufe erreicht, auf welcher es ihm möglich gemacht ist, sich mit Glück auch an der Lösung schwierigerer Aufgaben zu versuchen. Der Verein zählt jetzt zu Anfang 1869 reichlich 130 Mitglieder. Jahresbeitrag 4 Thlr.

Verzeichniss

der vom Singverein mit ganzem Chor aufgeführten Werke.

Lotti. *Crucifixus.* 1859.

Händel. Messias. 1858. 1863. Chöre daraus 1839. 1840. 1848. — Samson. 1847. 1854. 1864. Chöre daraus 1844. — Judas Maccabäus. 1857. — Israel in Aegypten. 1858 zweimal. — Jephta. 1859. — Empfindungen am Grabe Jesu. 1850. — Alexanderfest. 1855. — Dettinger *Te Deum.* 1856. Chöre daraus 1838. — Josua. 1861. — Belsazar. 1865. — Der 100. Psalm 1868. — Saul. 1868.

J. S. Bach. Motette »Ich lasse dich nicht«. 1849. 1858. — Kantate »Wachet auf«. 1850. — Passion nach dem Evangelisten Johannes. 1856. — Weihnachtsoratorium. 1862. — Kantate »Bleib bei uns«. 1863. — *Actus tragicus* »Gottes Zeit«. 1866. — Trauerode. 1868.

Graun. Passionskantate. 1832.

Ph. E. Bach. Bitten. 1856.

Gluck. Iphigenia in Aulis. 2. Akt. 1853.

Haydn. Die Schöpfung. 1822. 1828. 1837. 1851. 1860. 1867. Chöre und Soli daraus 1845. — Die Jahreszeiten: Frühling und Sommer. 1823. 1856. Herbst und Winter. 1827. 1838. 1857. — Die Worte des Erlösers am Kreuze. 1824. 1838. 1852. Chöre daraus 1845.

Mozart. Hymne »Gottheit dir sei Preis«. 1840. 1850. — Idomeneo, Chor daraus. 1840. — *Davidde penitente.* 1841. — Requiem. 1850. 1865. — *Ave verum.* 1859. — *Sancta Maria* (Chor). 1864. — Hymne »*Splendente te*«. 1866.

Cherubini. Requiem. 1825. 1840 1849. 1855. 1866.

Zumsteeg. Chor aus der Geisterinsel. 1841.

Kunzen. Hallelujah der Schöpfung. 1823. 1828.

Romberg. *Te Deum.* 1827.

Beethoven. *Agnus Dei.* 1834. 1840. 1845. 1850. — Phantasie für Pianoforte mit Chor und Orchester. 1855. — Meeresstille und glückliche Fahrt. 1856. — Messe in C. 1863.

Rinck. Hymne. 1839.

C. M. v. Weber. Chöre aus »Euryanthe«. 1825. 1839. 1841.

Spohr. Des Heilands letzte Stunden. Chöre daraus. 1840. 1849. — Vater unser. 1845. — Fall Babylons. 1846. Scenen daraus 1856.

Fr. Schneider. Schlummerlied. 1834. — Das Weltgericht. 1852.

Fesca. Psalm. 1839. 1855.

B. Klein. Hiob. 1858.

Fr. Schubert. Hirtenchor. Jägerchor. 1860. — Mirjam's Siegesgesang. 1862.

Lwoff. *Stabat mater.* 1856.

Berlioz. Abschied der Hirten aus: »Die Flucht aus Aegypten«. 1854.

Mendelssohn. Paulus. 1839 zweimal. 1850. 1861. Chöre daraus 1840. Erster Theil 1842. — Elias. 1848. 1854. 1864. Chöre daraus 1849. — Walpurgisnacht. 1847. 1848. 1852. 1857. — Symphonie-Kantate. 1845. 1847. 1850. 1868. — Psalm 114. 1850. — Psalm 98. 1852. — Psalm 42. 1843. 1854. 1859. — Psalm 95. 1854. — Christus, Fragment. 1853. — Loreley, Finale. 1853. — *Lauda Sion.* 1860. — »Verleih uns Frieden«. 1860. — Hymne für Altsolo mit Chor. 1860. — Vierstimmige Lieder. 1867.

Schumann. Requiem für Mignon. 1852 zweimal. — Der Rose Pilgerfahrt. 1853. 1854. 1867. — Genoveva, die ersten Scenen des ersten Akts. 1853. — Adventlied. 1854. 1866. — Der Königssohn. 1859. — Faust, Scene im Dom, Faust's Verklärung. 1859. — Sonnenaufgang. 1860. — Zigeunerleben. 1862. 1864. — Neujahrslied. 1863. 1864. — Paradies und Peri. 1867. Erster Theil davon 1864 zweimal.

F. Hiller. Die Zerstörung Jerusalems. 1858. — Christnacht. 1862.

R. Wagner. Tannhäuser, Einzug der Gäste auf der Wartburg. 1853. 1868.

Gade. Comala. 1855. — Erlkönig's Tochter. 1863.

C. Reinthaler. Jephta und seine Tochter. 1860.

L. Meinardus. Deutsche Messgesänge. 1860. — Wanderlied. 1862. — Gideon. 1862. — Passionslied. 1864. — König Salomo. 1866.

A. Dietrich. Die Braut von Liebenstein. 1865.

W. Bargiel. Psalm 13. 1866.

M. Bruch. Schön Ellen. 1868.

H. Grosse. Requiem. 1857.

G. Jansen. Vater unser. 1862.

H. Sattler. Psalm 130. 1866.

D. Klävemann. Psalm. 1839. 1840.

In Vorbereitung sind: Beethoven's 9. Symphonie, A. Dietrich's »Braut von Liebenstein« und das Requiem von Bernhard Scholz. *St.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** (Aufführung im Theater: Idomeneus, König von Kreta, Oper von Mozart. Zum ersten Male. Mittwoch den 3. Febr.) *PS.* Vor wenigen Tagen ist die Leitung unseres Theaters in die Hände von Heinrich Laube übergegangen, welcher die Opernregie den gleich vortheilhaft als Sänger und Bühnendirigent (zuletzt in Mainz) bekannten Hrn. H. Behr übertragen hat. Die Aufführung des »Idomeneus« war die erste Probe, welche die neue Direktion in der Oper ablegte, und wenn man die mancherlei erschwerenden Umstände, welche hierbei zu überwinden waren, berücksichtigt, so ist diese Probe sehr befriedigend und Hoffnung erweckend ausgefallen. Herr Gross als Idomeneus war so gut disponirt und sang so gut, wie wir ihn seit lange nicht gehört haben, und es erwies sich aufs Neue, dass

er eine glücklichere Begabung für heroisch-klassische, als für modern-romantische Rollen besitzt. Die schwierigen Recitative, die schweren Spielmomente und die Arien gelangen ihm vortrefflich, und das Publikum, über dessen Ungerechtigkeit gegen diesen Künstler ich in einem früheren Berichte zu klagen hatte, erwies sich diesmal verständiger und dankbarer. Neben ihm gab Frau Peschka-Leutner die dramatisch allerdings ziemlich undankbare Rolle der Elektra mit bekannter Meisterschaft, und ein wohlverdienter Beifallssturm folgte der grossen Rachearie. Alle Anerkennung verdient auch Frl. Lehmann, welche die dankbare Rolle der Ilia befriedigend, theilweise sogar sehr hübsch durchführte. Nur ist zu wünschen, dass die neue Direktion nicht, wie die frühere, allzu grosse Ansprüche an das Geschick und die Leistungsfähigkeit der begabten und strebsamen Sängerin stelle. Vielmehr bedarf ihr Organ einigermaassen der Schonung und sorgfältiger Weiterbildung, wenn es nicht Gefahr laufen soll, unter der Ueberanstrengung und der in Folge davon nur zu leicht einreissenden Bühnenroutine ernstlich zu leiden. — Den Idamante sang Frl. Borré durchweg befriedigend, doch befähigt sie ihre zierliche Gestalt und ihr sehr kühles Spiel nicht gerade zum Liebhaber, am wenigsten zum heroischen. Wenn berichtet wird, dass dieser Idamante ein Meerungeheuer besiegt habe dessen Kopf soeben, die halbe Höhe der Bühne überragend, vor dem Publikum erschienen ist, so verlangt das vom Zuschauer einen allzustarken Glauben an den Sieg der guten Sache. Wir möchten uns überhaupt dem Rathe eines hiesigen berufenen Kritikers anschliessen, welcher vorschlägt, den Idamante mit den von Mozart selbst dazu gemachten Aenderungen von einem Tenor singen zu lassen (vgl. O. Jahn, Mozart, 2. Aufl. Bd. 2 S. 710). Arbaces, der Oberpriester des Neptun und die vier Solostimmen in den Chören wurden von den Herren Ehrke, Rebling, Weber und Hruby, und den Damen Börs und Arnold befriedigend gesungen. — Auch in den Chören machte sich die neue Aera in erfreulicher Weise geltend, mit Ausnahme des Doppelchors Nr. 5, welcher in den Wiederholungen hoffentlich besser klingen wird, wie auch manche erhebliche Missgriffe in der Wahl der Tempi zu korrigiren sein werden. — Im Ganzen können wir mit diesem Debut der neuen Opernleitung wohl zufrieden sein. Sie wird, das hoffen wir, ihren Stolz mehr in gewissenhaft einstudirten musikalischen Leistungen finden, als in unnützem Dekorationsprunk: sie wird auch das bis jetzt sehr einförmige Repertoire mit den bedeutenden älteren Opern zu bereichern suchen, ohne darüber die Pflege moderner Erscheinungen zu vernachlässigen, und wird hierbei durch die Theilnahme des Publikums unterstützt werden. Unerlässlich wird hierbei sein eine Verstärkung und Vervollständigung des darstellenden Personals, welche das Festhalten eines bestimmten Rollenfachs für die einzelnen Künstler ermöglicht. Am Dirigentenpult endlich wird etwas grössere Sorgsamkeit in der Wahl der Tempi und in der Angabe der Nüancen, überhaupt noch etwas mehr Pietät für den Sinn und Geist, für Stimmung und Haltung der Musikwerke nicht überflüssig sein.

∗ Leipzig. (Sechszehntes Abonnement-Konzert im Gewandhause am 4. Februar.) *PS.* Ich darf den mir vergönnten Raum nicht allzusehr in Anspruch nehmen und berichte daher nur kurz, dass Mendelssohn's A moll-Symphonie (Nr. 3) und die Ouvertüre zu »Der Alchymist« von Spohr den orchestralen Theil des Abends ausfüllten. — Frl. Anna Straus aus Basel sang Recitativ und Arie aus Haydn's »Schöpfung« (»Nun beut die Flur das frische Grün«) mit wohlklingender, schön ausgebildeter Stimme und angemessenem Vortrag. Vortrefflich aber war ihre Leistung in der Arie aus »*Les mousquetaires de la reine*« von Halévy. Offenbar weist ihr Naturell und die Qualität ihres Organs die Sängerin ganz besonders auf die feine und zierliche französische Musik hin, wobei auch ihre bedeutende Fertigkeit in der Koloratur beste Anwendung findet. In Fräul. Sophie Dittrich aus Prag produzirte sich eine mit solider Technik und schöner musikalischer Bildung ausgerüstete Pianistin. Besser noch als das Beethoven'sche G dur-Konzert, welches sie, abgesehen von einigen kleinen Versehen, sehr frisch und interessant spielte, gefiel uns ihr Spiel in den von ihr vorgetragenen drei Solostücken: *Presto appassionato* von Rob. Schumann, Ständchen aus Op. 81 Nr. 7 von Stephen Heller und Walzer Op. 34 Nr. 3 von Chopin. — Beide Künstlerinnen ernteten lebhaftesten Beifall.

∗ Wien. Im fünften philharmonischen Konzerte wurde zum ersten Mal eine Haydn'sche Symphonie in G gespielt und zwar jene, die der Meister aus Anlass seiner Promotion zum Doktor der Musik in Oxford im Jahre 1791 komponirt hatte. Die reizende Frische und Originalität dieser Gelegenheits-Symphonie entzückte die Zuhörer von der ersten bis zur letzten Note, zumal jeder folgende Satz den vorausgegangenen zu überbieten scheint. Die Ausführung seitens des Orchesters unter Dessoff's Leitung war eine sehr gelungene und übertraf jedenfalls jene der B-Symphonie von Schumann, die den Schluss des Konzerts bildete, und in deren zwei letzten Sätzen sich ein wiederholtes Vorgreifen von Blas- und Streichinstrumenten in störender Weise bemerkbar machte. Der Konzertmeister Grün trug ebenda das Violinkonzert von Mendelssohn vor, ohne damit mehr als einen Ehrenerfolg zu erringen, da man, an das grosse Spiel Laub's gewöhnt, sich mit dem kleinen Tone des Konzertanten und seiner zwar korrekten, aber etwas schulmeisterisch ängstlichen und ganz schwunglosen Auffassungs- und Spielweise nicht befreunden konnte. — In einer der Quartettsoiréen Hellmesberger erschien der geachtete Lehrer und Komponist Ruffinatscha mit einem Klaviertrio in A, welches, als Novität vorgeführt, mit verdientem Beifall aufgenommen wurde und dem, als tüchtiger Musiker bekannten Komponisten die Ehre wiederholten Hervorrufs verschaffte. Dr. *H. v. Kreissle.*

∗ Florenz. (Cherubini-Gesellschaft.) Mit wahrer Genugthuung erfülle ich mein Versprechen, Ihnen einen kurzen Bericht über die Bestrebungen und Leistungen unserer Cherubini-Gesellschaft zu geben, welche mit dem gegenwärtigen Winter in ihr achtes Lebensjahr getreten und allerdings alt und gross genug geworden ist, um das Interesse nicht nur ihrer Eltern und Erzieher, sondern auch entfernter Freunde zu erregen. Es giebt bekanntlich Verhältnisse, in welchen das Dasein allein schon ein Verdienst ist, und so dürfte auch die Florentiner Cherubini-Gesellschaft, indem sie auf die zurückgelegten acht Jahre blickt, mit dem Abbé Sieyes sich rühmen: *J'ai vécu.* Indessen wer in sich einen Beruf verspürt, mag sich nicht mit der nackten Existenz begnügen, und die Cherubini-Gesellschaft glaubt in der That eine Mission zu erfüllen. Das Wort »Mission« kann kaum wörtlich genug genommen werden. Obwohl Italien sich selbst gern das Land der Musik nennt, so verdient es diesen Namen etwa mit demselben Rechte, mit welchem es sich das Land der Religion nannte zur Zeit des Papstes Leo X. Ein ketzerischer Deutscher des 16. Jahrhunderts trug nicht Scheu, Rom die Stadt des Antichrists zu nennen. Solch ketzerische Deutsche, aber auch Engländer, Franzosen, Russen giebt es heute wieder, welche auch die Unfehlbarkeit der italienischen Musik in Zweifel ziehen und eine reinere, kräftigere, edlere Lehre durch Wort und That zu verbreiten suchen. Die Cherubini-Gesellschaft in Florenz ist nichts Anderes als solch eine Missions-Anstalt. Gegründet von einer begeisterten Bekennerin des musikalischen Evangeliums, anfänglich nur aus einem kleinen Häuflein glaubenseifriger Freunde bestehend, nach und nach zu einer stattlichen Gemeinde erwachsen, sucht die Cherubini-Gesellschaft unter Abergläubischen und Ungläubigen, unter starren Anhängern verrotteter Traditionen, unter vorurtheilsvollen Gegnern des Lichts, unter frivolen, leichten Genuss suchenden Weltkindern Propaganda zu machen für die ächte, gute Musik. Aber ich möchte doch um Alles nicht, dass man die Cherubini-Gesellschaft desshalb für engherzige Zeloten, für eine alleinseligmachende Secte hielte. Das ist sie nicht: sie kennt nicht Glaubensartikel, noch Syllabus, noch Bannsprüche, sie glaubt nicht, dass die Wahrheit das Eigenthum einer Schule, eines Landes, einer Epoche sei; sie möchte in rechtem reformatorischen Sinne zu derjenigen Kunst hinführen, welche in den Werken der grossen Meister aller Länder und Zeiten enthalten ist. Darum widmet sie sich, so weit es ihre bescheidenen Kräfte und Mittel gestatten, dem Studium und der Ausführung der besten Gesangswerke von Palestrina bis herab auf Berlioz und Wagner; und, wie auch ihr Name andeutet, sie hat noch den besonderen Zweck, in einem Lande, welchem seine eigene ruhmvolle musikalische Vergangenheit schier unbekannt ist, den Kultus der grossen italienischen Komponisten zu verbreiten, und der Stadt Florenz ins Gedächtniss zu rufen, dass sie sich rühmen darf, einen Meister wie Cherubini den ihrigen zu nennen. Die Gesellschaft zählt gegenwärtig sechszig bis siebenzig aktive und mehr als siebenzig inaktive Mitglieder, allerdings meistens Ausländer, die zur Zeit Florenz bewohnen; doch völlig schliesst sich das eingeborene, sesshafte italienische Element nicht mehr aus; die Gesellschaft beginnt Wurzel zu fassen im italienischen Boden, und von welcher Bedeutung das ist für die Sicherung ihres Bestandes und als Ermuthigung in ihren Bestrebungen, braucht nicht weitläufiger gesagt zu werden. Das erste der drei jährlichen Konzerte fand am 15. Januar statt. Es kamen fünf Chorstücke zur Ausführung: zwei Chöre ohne Begleitung von Praetorius und einem Anonymus des 15. Jahrhunderts, das Motett »*Inclina Domine*« von Cherubini, das »*Crucifixus*« aus Bach's H moll-Messe und Händel's »Hallelujah«. Obwohl die Mehrzahl der Sänger — wie es nun einmal die gegebenen Verhältnisse mit sich bringen — frischer Zuwachs war, so hatte doch die energische Leiterin des Vereins ihre kleine Armee so wohl zu schulen gewusst, dass das Publikum die erste Leistung im neuen Jahre als nicht hinter den früheren zurückstehend betrachten wollte und reichlich den gewohnten Beifall zollte. Allein die Gesellschaft und zumal die treffliche Kunstfreundin, welche deren Haupt und Seele ist, Frau Laussot, brauchen die Kritik nicht zu scheuen, und so darf man wohl zugestehen, dass in einem oder zweien der Chöre jene untadelige Korrektheit fehlte, welche, wie sie die letzten Konzerte des vergangenen Winters auszeichnete, zweifellos auch

wieder in den folgenden Konzerten dieses Jahres, wenn erst die Sänger sich besser kennen, erzielt werden wird. Das Sopransolo im Cherubinischen Motett wurde durch eine junge Kammersängerin der Grossfürstin Helene von Russland, Frl. Regan, Verwandte und Schülerin der Frau Unger-Sabatier, gesungen mit höchster künstlerischer Vollendung. Dieselbe trug ausserdem vor die Arie »*Deh vieni*« aus »Figaro's Hochzeit«, eine köstliche Arie von Lotti und das »*Absence*« betitelte Stück aus Berlioz' »*Nuits d'été*«. Die Innigkeit Mozart's, die süsse Schelmerei des Italieners, die dramatische Gewalt des Franzosen — Alles wusste die junge Künstlerin so wahr, so wirkungsvoll und doch zugleich in so edlem Stile zu geben, dass jeder Hörer etwas Anderes rühmte und alle Recht hatten. Die Instrumentalmusik pflegt in den Konzerten der Cherubini-Gesellschaft nicht zu fehlen, wenn auch durch die Verhältnisse der italienischen Hauptstadt grössere Orchesteraufführungen ausgeschlossen sind und man sich glücklich schätzen darf, die wenigen Musiker, welche Lust und Verständniss für die Kammermusik mitbringen, auf ein paar Stunden dem Operndienste abzugewinnen. Diesmal spielte Frau Laussot das Beethoven'sche Trio Op. 70 in Verein mit den Herren Sbolci und Bruni, von welchen zumal der Erstere nicht nur ein recht tüchtiger Spieler ist, sondern auch als Vorstand einer »Gesellschaft für klassische Musik« sich rühmlich hervorhebt über das Durchschnittsmaass der »Professoren« eines italienischen Theaters. Unverkennbar zeigt der musikalische Geschmack in einigen italienischen Städten, namentlich in Florenz, neuerdings Anwandlungen, sich bessern zu wollen. Das thut unter Anderem eben der genannte Sbolci'sche Verein dar, welcher vor Kurzem zwei wackere Kompositionen Bazzini's, einen Psalm und eine Ouvertüre (zu Alfieri's »Saul«) mit einem bisher bei einem italienischen Chor unerhörten Eifer zur Aufführung gebracht hat. Die »Cherubini-Gesellschaft« darf wohl ohne Selbstüberhebung sich einigen Antheil an solchem Fortschritte beimessen. Allein ich bitte Sie, lassen Sie von diesem tröstlichen Missionsberichte Nichts bei orthodoxen Italienern verlauten. Die wären sonst im Stande, einen neuen Jesuitenorden zu gründen, welcher die Aufgabe hätte, dreihundert Jahre lang der Welt nichts Anderes als das Verdi'sche Miserere vorzusingen.

* **Oldenburg.** (Viertes Abonnement-Konzert der grossherzogl. Hofkapelle am 29. Januar.) Das Programm bot die Ouvertüren zu »Athalia« von Mendelssohn, »Aladdin« eine Mährchen-Ouvertüre von Hornemann, Maurerische Trauermusik von Mozart, Pastoral-Symphonie von Beethoven, und Gesangsvorträge des Hrn. Max Stägemann von der kgl. Oper zu Hannover. Letztere bestanden aus der Arie: »Gott sei mir gnädig« aus »Paulus«, der grossen Arie des Lysiart aus »Euryanthe«, zwei Romanzen aus Tieck's »Magelone« von Brahms und der »Frühlingsnacht« von Schumann. Herr Stägemann versetzte das überaus zahlreiche Publikum in wahre Begeisterung durch seinen ganz vortrefflichen Gesang; er behandelt seine wunderschöne, klangvolle Stimme in einer Weise, dass man unschwer den bildenden Einfluss des Meistersängers Stockhausen herausfühlt; Aussprache, Betonung ist durchaus musterhaft; dabei macht er auch nicht die mindeste Konzession einem weniger gebildeten Geschmacke, kein *Ritardando*, kein *Portament*, welches nicht aus der Sache sich ergiebt, und erzielt doch, oder vielmehr gerade desswegen, die grössten Erfolge. Ganz besonders dankbar zeigte sich das Publikum dem Sänger für die Wahl der beiden Romanzen aus »Magelone«. Die Musik von Brahms wird hier auch in grösseren Kreisen bereits eifrig gepflegt und sehr verehrt; hochwillkommen sein mussten desshalb die beiden Gesänge »Liebe kam aus fernen Landen« und »So willst du des Armen dich gnädig erbarmen«, die zu den schönsten Blüthen Brahms'scher Gesangsmusik gehören. Die Schumann'sche »Frühlingsnacht« musste natürlich wiederholt werden; das Lied, so oft es gehört worden, wirkt jedes Mal wieder mit derselben fast dämonisch ergreifenden und beglückenden Gewalt. Ueber dem Orchester waltete an diesem Abend ein ganz besonders günstiger Stern; kein Irrthum, kein versagender oder umschlagender Ton störte; eine weihevolle Stimmung herrschte während der Pastoral-Symphonie, es schien, als schwelgten Dirigent, Orchester und Publikum in andächtigem Genusse dieser reinen Musik, welche in wahren Herzensklängen den Frieden ländlichen Lebens — und noch viel mehr — austönt. — Einer überaus warmen Aufnahme erfreute sich die neue Ouvertüre von Hornemann und sie verdient eine solche. Glaubt man bei den ersten Takten, der junge dänische Komponist wolle Mendelssohn'sche Wege wandeln, so hört man doch sehr bald, dass man sich getäuscht. Es ist viel individuelles Leben in dem grossen Orchester-Phantasiestück, viel Humor und Keckheit, auch Innigkeit, durch sehr reizvolle Instrumentirung zur Erscheinung gebracht. Wenn der talentvolle Komponist später Ouvertüren und Symphonien ohne Programm und Gesangsachen schreiben wird, so wird er gewiss Töne tieferer Empfindung anzustimmen im Stande sein.

* **Frankfurt a. M.** Der hiesige »Liederkranz« hat 850 fl. für den besten Text zu einer zwei- oder dreiaktigen komischen Oper ausgesetzt. Der nächstbeste Text wird mit 450 fl. honorirt. Das Preisrichteramt übernahmen Rod. Benedix in Leipzig, Bernhard Scholz in Wiesbaden und L. L. Gellert hier, Direktor des Liederkranzes. Die »Mozart-Stiftung«, eine Schöpfung des Liederkranzes, welche sich die Aufgabe gestellt, junge hervorragende musikalische Talente zu unterstützen, wird demnächst ein neues Stipendium ausschreiben, nachdem der letzte Stipendiat, Herr Leonhard Wolff aus Crefeld, schon nestreif geworden ist und sich bereits einige Zeit im Auslande (Paris etc.) aufgehalten hat. Das Vermögen des Vereins beläuft sich jetzt auf ca. 53,000 Gulden. Herr Dr. med. Simon Moritz Ponfick, der das Gedeihen dieser Stiftung als einen seiner Lebenszwecke betrachtete und seit 1852 der Verwaltung angehörte, starb im verflossenen Jahre am 21. Februar.

* **Hamburg.** (Elias von Mendelssohn, aufgeführt durch die Singakademie am 3. Febr.) Zur Erinnerung des hier gebornen Meisters gab unsere Singakademie den Elias. Früher verlautete, Herr Goldschmidt (der mit seiner Familie uns schon wieder verlassen hat) werde das Werk zu dem genannten Zwecke aufführen. Als Liebhaber geordneter stetiger Verhältnisse freuen wir uns aber, dass ein solcher, die heimischen Kräfte für unmündig erklärender Plan nicht zur Ausführung kam, sondern die Sache von unserer Singakademie unter Herbeiziehung anderer Kräfte ins Werk gesetzt wurde. So ist es unter allen Umständen am besten, selbst wenn die Ausführung nicht unerhebliche Mängel zeigen sollte, was hier allerdings der Fall war. Die bedeutende Anzahl der Sänger war nicht zu einer einheitlichen Masse verschmolzen, daher fehlte die Wucht, die Gesammtkraft, obwohl Alles ziemlich resolut gesungen wurde; und wiederum wirkten die Singstimmen etwas erdrückend auf das Orchester, welches im Ganzen offenbar zu schwach war. Bei einer zahlreichen Sängerschaar wird das Orchester dann immer leiden, eben in seinen feineren Partien, wenn in dem Chor nicht die besten (wie in Voigt's Verein), sondern die stärksten Stimmen (wie hier) den Ton angeben. Frische Zeitmaasse sind sehr erwünscht, aber hauptsächlich muss man sich doch nach den vorhandenen Mitteln richten. Für diesen Chor war der Satz »Aber der Herr sieht es nicht« zu schnell, und viel zu schnell der andere »Das Feuer fiel herab«, wo die Vorschrift *Allegro con fuoco* sich zunächst auf den Vortrag, weniger auf das Zeitmaass bezieht und in keinem Falle *Presto* bedeuten kann. Imitatorisch, fast recitativisch gehaltene Sätze erfordern eine langsamere Bewegung, als glatt harmonisch dahin fliessende, bei gleicher Vorschrift. Der technische Maassstab ist hier übrigens dadurch gegeben, dass man nie weiter gehen darf, als die deutliche Aussprache zulässt; Alles, was diese unmöglich macht, ist vom Uebel. Stellen wie [Notenbeispiel] liessen sich aber bei dem gewählten Tempo nicht mehr singen, was um so nachtheiliger war, da diese Anfangstöne den Hörer in die Situation hineinreissen, also das Verständniss eröffnen und auch die schliessliche Wirkung herbeiführen helfen müssen. Wir können dies durch ein Beispiel deutlich machen, welches wohl noch Manchem in Erinnerung sein wird. Der Chor »Er sandte Hagel herab« in Israel in der vorjährigen Aufführung dieser Akademie war fast ein Wagniss an schnellem Vortrag; er stand auf der Grenze des Möglichen, überschritt sie aber nicht, und so kamen auch noch die kleinsten Notenwerthe (die Achtel) mit Hülfe einer schönen, ausdrucksvollen Betonung vollauf zur Geltung, dichtgedrängt wie Hagelschlossen prasselten sie auf die Hörer herab. Dieser Mendelssohn'sche Satz ist zwar nicht ganz so vokalmässig, wie jener Händel'sche; aber für den Vortrag sind sie gleich. Am besten gelangen Sätze wie »Wohl dem, der den Herrn fürchtet«, der mehrsätzige Chor der Baalspriester, auch noch »Der Herr zog vorüber« und andere, nämlich überhaupt diejenigen Stücke von schlanker melodisch-kontrapunktischer Faktur, in denen das specifisch Mendelssohn'sche weniger zu Tage tritt oder doch nicht vorwiegt. In Stücken oder Absätzen aber wie »Herr, höre unser Gebet«, »Und thue Barmherzigkeit«, »Denn er hat seinen Engeln«, »Heilig ist Gott«, also namentlich in den Sätzen für vereinte Solo- und Chorstimmen, kamen die diesem Komponisten eigenthümlichen Züge nur sehr unvollkommen zu Tage, wodurch viele Effekte zu Wasser wurden. Offenbar scheint der Dirigent des Vereins, Herr von Bernuth, seiner Neigung nach mehr für schlanke, langathmige und in breiten Formen wohlgegliederte Chöre Händel'schen oder ähnlichen Charakters zu sein, als für die Mosaikbilder Mendelssohn's, und wir sind weit entfernt, ihm solches zu verdenken, denn jene sind an sich das Höhere und für einen Chor Naturgemässere; aber ebensowenig wird derselbe uns verdenken, wenn wir die Anmerkung beifügen, dass eine wirklich vollendete Aufführung die ist, welche das Werk in seiner vollen Eigenartigkeit hinstellt. Die Mendelssohn eigenthümlichen Farbentöne fangen jetzt (im Kunstbewusstsein der Menge) an etwas zu verblassen; um so nöthiger, meinen wir, und wünschenswerther wäre es daher wohl, sie namentlich in einer Gedächtnissaufführung in möglichster Frische zu bewahren. (Schluss folgt.)

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.
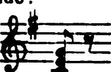
Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. Februar 1869. **Nr. 7.** IV. Jahrgang.

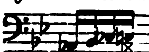
Joh. Seb. Bach'sche Klavierwerke.

Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig sind erschienen als zweiter Band der Klavierwerke Joh. Seb. Bach's dessen sechs englische Suiten, und als dritter Band derselben dessen sechs Partiten, beides in einer Bearbeitung von Carl Reinecke. *) Die wesentliche Zuthat dieser Bearbeitung als solcher besteht in Vortragsbezeichnungen verschiedenster Art, insbesondere auch in Beziehung auf das Tempo, und in Vorschriften für den Fingersatz. Der Titel besagt, dass die Ausgabe zum Gebrauche im Konservatorium der Musik zu Leipzig bestimmt sei. Der Text lehnt sich fast überall an diejenigen Lesarten an, welche die Bach-Gesellschaft in ihrer bekannten Gesammt-Ausgabe (13. und 3. Jahrgang derselben) aufgenommen hat. Der vorliegende Text kann demnach eben so wenig wie der der Bach-Gesellschaft den Anforderungen einer strengen Kritik genügen. Selbst Druckfehler finden sich in beiden Ausgaben, wie z. B. bei der Bach-Gesellschaft folgende:

Partita G-dur, *Praeamb.* Takt 20: 

wofür bei R. richtig *cis*.

Ferner *Suite* G-moll, *Arégements* der *Sarabande,* Theil 2, Takt 7:



wofür bei R. richtig *d*. Ein Zweifel über die richtige Lesart kann um so weniger aufkommen, als auch im Thema der Sarabande *d* steht, obwohl auch dort die Dominante *es* von der Oberstimme stetig durchgehalten wird.

Auch folgende Aenderungen bei R. müssen unbedenklich als Berichtigungen des Textes der Bach-Gesellschaft angesehen werden:

Statt *Partita* G-dur, *Praeamb.*, 12. Takt vom Ende:



lautet bei R. die letzte Note *g*, — entsprechend der Lesart in der Parallelstelle Takt 30.

Ferner anstatt *Suite* G-moll, *Praelud.* Takt 15, sowie in der Schluss-Replik:

findet sich bei R. *d*.

Ferner statt *Suite* F-dur, *Praelud.* Takt 15, sowie in der Schluss-Replik:

findet sich bei R. *b*.

Andererseits ist auch die R.'sche Ausgabe nicht von Druckfehlern frei. So findet sich daselbst *Suite* A-dur, *Bourrée I*, Takt 5:

anstatt *a*. Das *h* kann, da es nicht nach *a* leitet, sondern ein *d* folgt, keinerlei Rechtfertigung finden.

Ebenso glauben wir ohne Weiteres unter die Druckfehler rechnen zu dürfen, wenn es bei R. in *Partita* B-dur, *Sarabande,* 6. Takt vom Ende heisst:

statt *g*, wie bei der Bach-Gesellschaft und wohl in allen bisherigen Ausgaben gelesen wird.

Aus welchem Grunde bei R. gelesen wird in *Partita* B-dur, *Cour.*, 6. Takt vom Ende:

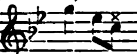
anstatt *g*, wie bei der Bach-Gesellschaft, ist nicht ersichtlich. Die Ausweichung gegen den Schluss des Stückes in den Akkord  ist eine ächt Bachische; die Her-

*) Von dieser der weitesten Verbreitung werthen Ausgabe erschienen bereits fünf Bände:
Erster Band: Nr. 1. 12 kleine Präludien. 12 Ngr. Nr. 2. 15 zweistimmige Inventionen. 15 Ngr. Nr. 3. 15 dreistimmige Inventionen. 18 Ngr. Nr. 4. Capriccio über die Abreise eines Freundes. 6 Ngr. Nr. 5. Die 6 kleinen (französischen) Suiten. 1 Thlr. 3 Ngr.
Zweiter Band: Sechs englische Suiten. Nr. 1. A dur. 12 Ngr. Nr. 2. A moll. 12 Ngr. Nr. 3. G moll. 12 Ngr. Nr. 4. F dur. 12 Ngr. Nr. 5. G moll. 12 Ngr. Nr. 6. D moll. 15 Ngr.
Dritter Band: Der »Klavierübung« erster Theil. Sechs Partiten. Nr. 1. B dur. 9 Ngr. Nr. 2. C moll. 12 Ngr. Nr. 3. A moll. 12 Ngr. Nr. 4. D dur. 18 Ngr. Nr. 5. G dur. 12 Ngr. Nr. 6. E moll. 18 Ngr.
Vierter Band: Der »Klavierübung« zweiter Theil. Nr. 1. Italienisches Konzert. 12 Ngr. Nr. 2. Die Partita oder französische Ouvertüre. 15 Ngr. Nr. 3. Vier Duette. 12 Ngr. Nr. 4. Arie mit 30 Veränderungen (Goldberg'sche Variationen.) 1 Thlr. 3 Ngr.
Fünfter Band: Das wohltemperirte Klavier. I. Theil. 2 Thlr. 6 Ngr.
D. Red.

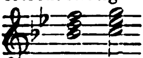
stellung eines B moll-Dreiklangs muss als eine Schwächung der Bach'schen Kraft erscheinen.

Ebenso verstehen wir nicht in

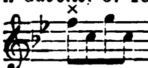
Suite G-moll, *Gavotte I*, Theil 2, Takt 2, die Lesart:



statt der gewöhnlichen *b*. Mit Rücksicht auf das *c* im Bass muss ein *c* in der Oberstimme hier geradezu unmöglich erscheinen; die Fortschreitung würde folgende werden:
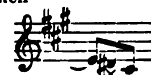


Aehnlich in derselben *Gavotte*. 5. Takt vom Ende:



statt des gewöhnlichen *fis*. Der Herausgeber hat hier möglicherweise gemeint, dass der harmonische Fortschritt an Ebenmaass gewinne, wenn der F dur-Akkord um einen halben Takt länger festgehalten wird. Doch würde in dieser Beziehung eine Berufung auf den 7. Takt vom Ende, in welchem der C moll-Akkord ganz durchgehalten wird, dermaassen unzutreffend sein, dass wir diese Neuerung wahrscheinlich nur in die Reihe der Druckfehler zu verweisen haben.

Beizutreten ist unbedenklich den folgenden Abweichungen der R.'schen Ausgabe von der der Bach-Gesellschaft im *Praeludium* der *Suite* A-dur, nämlich

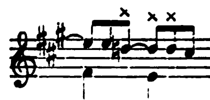
1) Takt 11:



wo die Bach-Gesellschaft *d* giebt,

und

2) Takt 23:
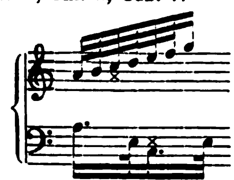


wo die Bach-Gesellschaft *dis* giebt.

In der Stelle Takt 11 dürfte die Analogie des Taktes 12 entscheidend sein. —
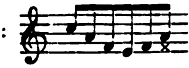
Noch eine grosse Anzahl zweifelhafter Stellen könnten wir anführen, welche es wohl werth wären, dass die Kritik sich an ihnen übte, und zwar nicht nur die niedere Kritik, welche es lediglich damit zu thun hat, die besten der vorhandenen Handschriften mit einander zu vergleichen (wobei wir bemerken, dass der Herausgeber der in Rede stehenden Werke in der Gesammt-Ausgabe der Bach-Gesellschaft über die gehabten Vorlagen und über die Grundsätze, welche ihn bei der Wahl differenter Lesarten geleitet haben, eine Rechenschaft leider nicht gelegt hat), sondern insbesondere auch die höhere Kritik, welche nach den inneren Vorzügen der von einander abweichenden Lesarten zu fragen hat. Wir beschränken uns auf die Anführungen der nachfolgenden Stellen und würden es nicht ungern sehen, wenn sich in diesem Blatte ein Sprechsaal für die verschiedenen Meinungen eröffnete:

Partita A-moll, *Allem.*, Thl. 2, Takt 1:



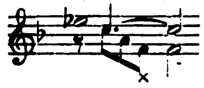
oder in beiden Händen *cis*? Selbst wenn das *c* in der rechten Hand vertheidigt werden sollte, so würde doch das in der linken schwerlich Vertheidiger finden, da der Septimen-Akkord zu *A* die kleine Terz hier schwerlich verträgt.

Partita E-moll, *Air*, 3. Takt vom Ende:



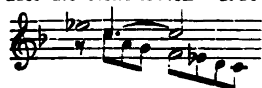

oder in beiden Händen *d* statt *e*? Die Quintenfolge darf nicht nur nicht gescheut werden, sondern sie erscheint sogar als eine durchweg gesuchte.

Suite A-moll, *Sarab.*, Takt 5:



oder *c*?

Suite G-moll, *Prael.*, Takt 129:



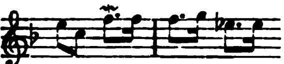
oder *g*? Die Parallel-Stelle Takt 37 spricht für *g*.

Suite D-moll, *Sarab. Double*, Theil 2, Takt 2:
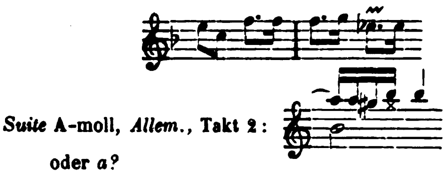
oder *g*? so dass die Stelle lauten würde:

Ueberall im ganzen *Double* dominirt ein sanftes Hin- und Herfliessen der Achtelnoten, unter fleissiger Anwendung der durchgehenden Secund-Note, damit der sanfte Fluss der Begleitstimmen nirgend eine Störung erleide. Eine solche Störung würde aber durch die starre Repetition des *f* eintreten, wie sie nirgend im ganzen Stück vorkommt.

Suite F-dur, *Praelud.*, Takt 13 und 14:
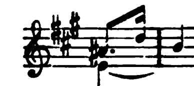


So lautet die Stelle in beiden in Rede stehenden Ausgaben, während nach der Konsequenz das Vortragszeichen auf ein anderes *f* fallen müsste, nämlich so:



Suite A-moll, *Allem.*, Takt 2:

oder *a*?

Suite A-dur, *Sarab.*, Theil 2, Takt 7:



So bei der Bach-Gesellschaft. Wir meinen hier, dass die Ausgleichung nicht darin zu finden sei, dass statt des *d* ein *h* gespielt werde — wie es in der Ausgabe von R. gelesen wird —, sondern dass vielmehr die Ausgleichung in den folgenden Takt zu verlegen ist, indem das *h* des nächsten Taktes mit einem vorgeschlagenen *cis* vorgetragen wird.

Wir könnten noch mehr Stellen anführen, welche ähnliche Schwierigkeiten bieten. Doch mag das Vorstehende für jetzt genügen. Auch wollen wir über das *Pro* und *Contra* bei den einzelnen Stellen uns nicht weiter, als geschehen, verbreiten; denn unsere Hauptabsicht hierbei war nur die, zu zeigen, wie sehr Vieles für die Kritik des Textes auch in Anschung der Bach'schen Klavier-Werke noch zu thun bleibt. Darin

aber versprechen wir uns die Zustimmung aller Derer, die an Vorstehendem Interesse nehmen, dass diejenigen Lesungen, welche als unzweifelhafte Druckfehler hingestellt sind, eine andere Deutung als eben die blosser Druckfehler nicht zulassen, — sowie auch darin, dass in Ausgaben, welche (wie die der Bach-Gesellschaft) eine monumentale, oder (wie die Reinecke'sche) eine akademische zu sein beanspruchen, die Korrektur eine noch höhere Sorgfalt verdient, als ihr zu Theil geworden ist.

Nachschrift der Redaktion. Dem Wunsche des Hrn. Verfassers, zweifelhafte Lesarten Bach'scher Werke in diesem Blatte kritisch erörtert zu sehen, können wir uns nur anschliessen und werden gern den nöthigen Raum dafür bereit halten, soweit dies mit der Rücksicht auf die berechtigten Wünsche der Mehrzahl der Leser sich vereinigen lässt. Hierbei können wir nicht unterlassen, den Schlusssatz obiger Besprechung dahin zu erweitern (gewiss in des Herrn Verfassers Sinne), dass der anerkannte Werth der »monumentalen« Ausgabe der Bachgesellschaft durch solche kleine Ausstellungen um Nichts gemindert werden soll. Und von uns selber (einigermaassen aus eigener Erfahrung) setzen wir hinzu, dass es zwar eine schöne Sache ist (nämlich im Grossen und Ganzen und besonders aus der Ferne betrachtet), bei derartigen monumentalen Ausgaben als ein werkthätiges Glied mitzuhelfen, aber keineswegs eine Arbeit, deren äusserer Lohn zu der aufgewandten Mühe im richtigen Verhältnisse steht. Denn schliesslich soll Alles für die Kunst, die Nationalehre u. s. w. gethan werden, wobei aber der gute Spruch, dass ein Arbeiter seines Lohnes werth sei, bedenklich zu kurz kommt. Eine gute oder gar fehlerlose Korrektur ist nur möglich durch eine wiederholte Korrektur, und eine wiederholte Korrektur in solchen Dingen kostet Geld, ist überdies nicht Jedermanns Sache und (wie ein wirklich feiner Notenstich) selbst für Geld kaum zu haben. Wie verhältnissmässig beschränkt die Mittel für diese Gesellschaftsausgaben sind, kann Jeder leicht ausrechnen. Nun soll aber Alles, sage Alles, vom besten Ende sein und obendrein sehr viel fürs Geld gegeben werden, sonst erachten die Mitglieder oder Subscribenten »sich nicht mehr gebunden«, und man sitzt auf dem Trocknen. Diese Ausgaben von Bach und von Händel sind nicht gewinnbringend, sondern beengend für Alle, die daran arbeiten. Allerdings ist und bleibt es eine Ehrenpflicht, die Sache so gut zu machen, dass sie eine genaue Prüfung ohne Schande bestehen kann. Aber welches Verfahren soll die Kritik oder die Oeffentlichkeit denjenigen Ausgaben wirklicher oder vermeintlicher Klassiker gegenüber beobachten, bei denen keine Ehre im Spiel ist, also auch von Ehrenpflichten nicht wohl die Rede sein kann? die nur der Spekulation und zum guten Theile einer mangelhaften Gesetzgebung ihr Dasein verdanken? bei denen der Herr Verleger nur fragt: wird es »ziehen« und ist es »frei«, d. h. kann ich eine mit noch so viel Mühen und Opfern hergestellte Ausgabe ungestraft nachdrucken? wo die Edition endlos fortgesetzt wird, wenn der klingende Erfolg sich einstellt, aber auch unbedenklich und ohne die geringste Scham stecken bleibt, wenn die Erwartungen fehlschlugen? — Wir meinen, bei solchen Ausgaben, die also den Veranstalter Nichts kosten an Reisen, Kopien, Ankauf von Manuscripten etc., sollte die Polizei oder das bürgerliche Gericht sich in's Mittel legen und auf jeden Druckfehler eine Geldstrafe setzen. Auf diese Weise würde einigermaassen Gerechtigkeit hergestellt und bei Irrungen Jeder an dem Seinigen gestraft, der Eine an der Ehre, der Andere am Gelde. Für Letzteren ein heilsames Schreckmittel.

Anzeigen und Beurtheilungen.

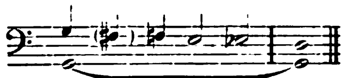
Vocalia.

Ferd. Möhring, Deutsche Chorgesänge, geistlich und weltlich, zum praktischen Gebrauch für die Chorklassen der Gymnasien, Real- und höheren Bürgerschulen, sowie für alle gemischten deutschen Gesangvereine. Op. 66. Neu-Ruppin, Verlag von Alfred Oehmigke. Fünf Abtheilungen. Preis der Partitur jeder Abtheilung 20 Sgr., der Singstimmen $7\frac{1}{2}$ Sgr.
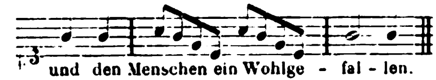
Ed. K. Halbwegs ein Schulbuch, halbwegs ein Weltbuch, dem Titel nach für all und jeden Sangmann, also so zu sagen ein Universalbuch. Möhring hat sich einst in wohlklingenden, recht artigen Liedgesängen vernehmen lassen — wo wir nicht irren, sind auch hübsche charakteristische Tänze, nicht trivialen Inhalts, aus früherer Zeit von ihm bekannt. Die heut vorliegenden fünf Hefte deutscher Chorgesänge zeigen uns, durchschnittlich genommen, nicht dieselbe Kraft; vielleicht hat die lehrhafte Absicht, die der Titel breit und peinlich verkündet, der freien Erfindung Eintrag gethan. Es drängt sich Manches auf als mühevoll Gesuchtes; während wir an einzelnen Stellen allerdings schlanke Faktur, auch einige treffende Klangeffekte wahrnehmen, vermissen wir häufig die Klarheit der Modulation und Stimmführung, auch mehrmals die feste rhythmische Architektur. Freilich sind das Mängel, die manchen heurigen Gesellen und Meistern ankleben; wäre nur dafür der melodische Quell desto mineralisch reicher: der Menschenfreund würde viel verzeihen, wo viel geliebt wäre. — Sei es wie es sei! von den 66 Liedern dieses Op. 66 sind fast ein Viertel anmuthend und von tadelloser Ausführung ohne Genialität; immer noch ein günstiges Verhältniss, das manchem *prémier prix* der *Exposition universelle* zu wünschen wäre, trotz kaiserlicher Medaillen-Errungenschaft.

Im ersten, dem Choralheft, sind die pietistischen Texte den ächtkirchlichen noch immer überwiegend: eine Krankheit, die den Berliner Liederbüchern seit des alten Fritzen Zeit noch immer anklebt — — hoffen wir dereinstige Heilung von besserer Erkenntniss. Dass die eigentlich pietistischen Melodien des Halleschen Kreises bildarm und unschön sind, sollten die Musiker doch vor allen Künstlern am ersten wissen. — Die gelungensten des Choralheftes sind Nr. 6: Wer nur den lieben Gott | Nr. 9: Liebster Jesu, wir sind hier | Nr. 12: Wer weiss, wie nahe mir mein Ende | Nr. 17: Es ist das Heil uns kommen her | Nr. 27: Lobe den Herren, den mächtigen !! Zu Nr. 6 bemerken wir, dass Neumark's Melodie als 8. Note *fis*, nicht *f* singt; letztere Verdüsterung ist bei den Hallischen beliebt geworden — just wie die vorletzte Cadenz des wunderschönen »An Wasserflüssen« (*es* statt *e*) mit ihrem weinerlichen Moll-Jammer zuerst in Freilinghausen's Gesangbuch eingeschwärzt ist. — Unter den altkirchlichen Melodien ist Nr. 17 am besten ausgeführt, allerdings gleich den übrigen im *stylo* Schicht-Rinck harmonisirt, aber in diesem gegebenen Genre gut, nur dass zu Anfang die Tonica *D* hätte einsetzen sollen, statt deren Dominante. — Von mehreren Tonsätzen zu »Lobe den Herren« ist Nr. 27 der klangreichste: denn wiewohl die Figuration ein bischen instrumentalwirbelig gestaltet, so ist sie doch edler gehalten als das Radschlagen und Rumoren, was andere Zeitgenossen Figuriren heissen — wozu freilich doch in Nr. 21 einige Neigung bedrohlich vordringt. — Von den schlichten Contrapunkten (Note gegen Note) ist noch Nr. 13 (Herzliebster Jesu) warm gehalten, wenn auch die Stimm- und Akkordführung der dritten Zeile matt. — Nr. 14, 18, 26 sind die schwächsten Bearbeitungen, mehr Versuche als vollbereite Bilder.

Das zweite Heft enthält 12 biblische Sprüche, unter denen uns Nr. 5 und 8 frisch und wirksam anmuthen, die übrigen klingen mehr mühevoll erarbeitet. Langweilig erscheint uns der hier und auch im ersten Heft nicht seltene Schluss in die beliebte Organisten-*Pleureuse*:



Von den acht Motetten des dritten Heftes sind die dritte und siebente edleren Stiles als die übrigen. Das erste Motett, zu Weihnachten, mit Anklang an »Ehre sei Gott« im Messias, wäre gelungener ohne die sonderbare Heiterkeit des Themas:
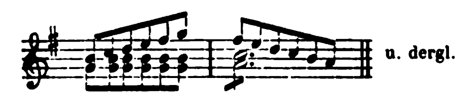


welches dem Verfasser sogar der kanonischen Führung würdig scheint; die aussordem S. 2, 4, 8 frei eintretende Quartsexte ist hier und später einigemal mit Glück verwandt, öfter jedoch — z. B. S. 5, 1, 8 stopfig und hölzern; — Beethoven's freie Quartsexten im Instrumentale, namentlich der Quartette, haben ein stählernes Ge-

biss, um nicht zu sehr über die Stränge zu schlagen. — Die Neigung, den Chor durch Unisoni zu beginnen oder zu durchkreuzen, scheint uns, ähnlich den ecclesiastischen Versuchen der Domchorkomponisten, manchmal fremdartig, bisweilen affektirt deklamatorisch. Eher liesse man sich die hie und da eingeführte Doppelzweistimmigkeit im vierstimmigen Satze gefallen, dergleichen Händel zwar selten, dann aber überraschend wirksam verwandt im heiteren Gebiete: Aehnliches thut Möhring vielleicht unbewusst, indem er Geibel's wortschillernden, mattgleissenden »Palmsonntag« damit überkleidet.

Das dritte Motett des dritten Heftes hat einen schönen, warmen Anfang, dem leider ein lahmer 13taktiger Mittelsatz folgt. — Mehr einheitlich ist das siebente Motett, voll stiller Wärme; allerdings wäre jedoch der *Cantus firmus* des zweiten Theiles klarer herauszuheben, der hier unter der unklar beweglichen Figuration verbleicht. — Das Königsmotett Nr. 8 ist niedlich schmeichlerisch, trotz des vorgezeichneten gravitätischen Tempo; die kanonische Arbeit des Seitensatzes $\frac{3}{4}$, an sich anregend und anmuthend, wäre vollkommener, wenn die hineinplatzenden Unisoni S. 26 mit harmonischen Vollklängen vertauscht würden.

Vom vierten Heft, welches vier Psalmen enthält, gilt dasselbe Gute und Böse, wie vom ersten. Lästig sind die auch im Domchor als ecclesiastisch stigmatisirten, der englischen Psalmodie äusserlich nachgemachten Triölchen S. 5, die häufigen Unisoni unter fremder Umgebung (13, 14, 17, 19), das reichlicher als nöthig verwendete Chroma (12, 4 u. s. w.), der Mangel klarer, schlagender Harmonieführung an manchen Stellen.

Das fünfte Heft, welches nur weltliche Tonsätze enthält, spricht mehr ungezwungen des Verfassers Sinnen und Trachten aus. Man fühlt sich frisch angeweht von dem Eichendorff'schen Morgenlied, das vielleicht eine tiefere Melodie verdiente, aber das hier ist doch frisch gesungen. Zu Goethe's »Kennst du das Land« und Schiller's »Der Eichwald brauset« müssten freilich andere Töne klingen, wenn sie neben den bekannten gültig werden sollten; beide Lieder sind auch mehr solistisch geartet, als dass sie die vierfache Enveloppe gern ertrügen. Am besten gelungen, dem Dichter wahlverwandt, erweist sich der schon oben genannte »Palmsonntag«, den nur Niemand als mystisch kirchliche Schwärmerei missverstehe! Das heilige Element abgezogen, ist dies das schönste, singbarste Lied in dieser Sammlung: es verdient nur einen reicheren Schluss als den rhythmisch unvollständigen S. 11. — Lieblich Mendelssohnisch ist Nr. 11, Meissner's »Heimweh«, behandelt und recht hübsch zu geselliger Erholung zu gebrauchen. — Dem ähnlich gehaltenen »Abendgebet« Nr. 12 wünschten wir mehr Beweglichkeit, auch S. 20, 3, 2 mehr harmonisch-melodische Energie des Basses; der zu Anfang (S. 19, 4) stehende Orgelpunkt, verwandt den durch Mendelssohn aus England importirten dickflüssigen Mehrstimmigkeiten wie



u. dergl.

ist eben so wunderlich wie die Ueberschrift »Mit frommer Stimmung«. In Summa: es fehlt nicht an hübschen, gelungenen Stücken oder Zügen neben weniger Gutem, aber der Komponist war nicht recht berathen, als er diese Sammlung für die Schule und zugleich für »gemischte« Leute auf dem Titel bestimmte. Es giebt Sammlungen für die Schulen, aus denen auch die gross gewordenen Kleinen noch lernen können, aber das sind wesentlich nur Singübungsbücher. Die Auswahl wirklicher Tonsätze dagegen muss frei sein, für die Schule wie für alle Welt, und kein Kompositeur sollte mehr thun, als nach Goethe's Anweisung seine Perlen (also selbst seine Perlen!) ins Wasser werfen zum beliebigen Erschnappen. Von den »gemischten« Leuten gar nicht zu reden, ist es auch schon für die Schule dringend nothwendig, die Jugend, sobald sie dahin gelangt ist, im mehrstimmigen Chor singen zu können, in passendem, weisem Stufengange an die Meisterwerke hinanzuführen, erst zu Sätzen, dann zu Theilen, endlich zum Ganzen: und diesem natürlichen, allein richtigen und allein förderlichen Verfahren sollte Niemand mit seinem Eignen hindernd in den Weg treten. Was gut daran ist, wird ohnehin schon bekannt und gesungen werden.

Zwei Briefe von Beethoven.

Der erste Brief bildet den Anfang der Korrespondenz mit dem Hause Birchall und wurde erst aufgefunden, nachdem dieselbe in den Jahrbüchern I, S. 429—37 bereits gedruckt war. Beide sind im Besitze des Hrn. Rob. Lonsdale in London. *Chr.*

Wien am 28ten
Oktober
1815

Euer Wohlgebohrn!

Ich melde ihnen, dass die Schlacht und Siegs Simphonie auf Wellingtons Sieg im Klavierauszuge schon vor mehreren Tagen nach London abgeschickt worden, und zwar an das Hauss

*) Thomas Coutts & C in London

wo sie selbe abholen können. — ich bitte sie sich so viel als möglich zu beeilen, dieselbe zu stechen, und mir den Tag zu bestimmen, wann sie solche herausgeben wollen, damit ich diesen dem hiesigen Verleger bey Zeiten anzeigen könne — mit den nachfolgenden 3 Werken hat es nicht so grosse Eile nöthig, die sie ehestens erhalten werden, und wo ich ihnen den Tag mir die Freiheit nehmen werde, selbst bestimmen werde. —

Hr. Salomon wird die güte haben, ihnen näher auseinander zu setzen, warum es mit der Schlacht und Sieges Simphonie mehr Eile hat. — in Erwartung einer sehr baldigen Antwort in Rücksicht der Bestimmung des Tages der Herausgabe des nun erhaltenen Werkes

verbleibe
ich
ergebener
Diener
Ludwig van Beethoven
mp.

*) Mr. Birchall
music Seller
Nr. 133
New Bond Street
London.

*) Beide Adressen sind von anderer Hand geschrieben.

2.

Vortreflicher Hr. v. Zmeskall!
sehr Vortrefflicher

rupfen sie sich gefälligst einige Federn aus und setzen sie Sie unss ein, wir haben versucht ihrer nicht zu bedürfen, allein wir müssen schon nächstens ihre Meisterschaft, die wir hierin auf's höchste erkennen ersuchen, unss die geheimnisse ihrer geschicklichkeit mitzutheilen — Federn, die wir jedoch brauchen, haben wir in diesem Augenblick keine, wir bitten daher, nehmen sie es nicht zu übel auf, dass wir auch hierin ihnen lästig werden müssen, doch nächstens bringe ich welche mit, wovon sie dann die Ihrigen ergänzen können, — der Himmel nehme Sie in seine Obhut.

Beethoven.

Dieses zweite Schreiben ist an den Hofsekretär Zmeskall von D. gerichtet und enthält eine Bitte um geschnittene Federn. Beethoven war in der Kunst des Federschneidens wenig bewandert, und Gold- oder Stahlfedern gab es damals noch nicht. Mehrere solcher Zuschriften an Zmeskall haben sich erhalten; die Bitte um Uebersendung von Schreibfedern war ein Thema, über welches Beethoven mit grossem Vergnügen brieflich immer neue humoristische Variationen machte. *A. W. Thayer.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** (Konzert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds im Saale des Gewandhauses am 11. Febr.) *PS.* Vor einigen Jahren wurden wir durch zwei neuentdeckte Zwischenakt-Musiken zu »Rosamunde« von Franz Schubert erfreut, welche so gefielen, dass sie seitdem ein Repertoirestück geworden sind. Diesmal erschien wieder eine Novität aus der unerschöpflichen Schubert'schen Schatzkammer: Balletmusik zu dem genannten Drama »Rosamunde«, a) *Andantino*, b) *Allegro* und *Andante*. Beide Stücke stehen den Entr'actes an Werth allerdings bedeutend nach, sind aber anmuthig. Nur wollen sie sich nicht zur Eröffnung eines Konzerts eignen, sondern werden vielmehr ihre Stelle am besten zwischen anderen Musikstücken

finden, in ähnlicher Weise, wie die Balletmusik aus dem Gluck'schen »Orpheus« neulich dem Programm eingefügt war. Bei dem Mangel an kürzeren interessanten Orchestersätzen ist dieser Zuwachs doppelt willkommen; übrigens würde sich für das *Andantino* ein etwas lebhafteres Tempo empfehlen. — Mit besonderem Interesse wurde die zweite Orchesternummer erwartet, welche den zweiten Theil des Konzerts zu eröffnen bestimmt war: die Ouvertüre zur Oper »Der Haideschacht« von Franz v. Holstein, welche zum ersten Male und unter der Direktion des Komponisten vor dem kritischen Forum des Gewandhauses erschien. Als die genannte Oper vor einiger Zeit in Dresden zur Aufführung kam, hatte gleich die Ouvertüre im Publikum warmen Anklang gefunden, und auch hier errang sie sich einen entschiedenen Erfolg und lebhaftesten, wiederholten Beifall. Einen solchen verdient aber auch in vollstem Maasse das Werk, welches schwungvoll und feurig in scharf und charakteristisch-gegensätzlichen Themen vor dem Hörer sich entwickelt. Die Instrumentation ist reich und interessant, ohne dabei überladen oder aufdringlich zu werden und die thematische Arbeit zu verdecken (denn der scharfe Klang des Blechs an einigen Stellen ist nicht der Komposition, sondern der Kleinheit des Saales zur Last zu legen), und so lässt uns die Bekanntschaft mit der durch das Orchester meisterlich wiedergegebenen Ouvertüre mit gesteigertem Interesse der Oper selbst entgegensehen, welche dem Vernehmen nach auf unserer Bühne zur Aufführung vorbereitet wird, nachdem sie bereits in Dresden mit grossem Erfolg wiederholt aufgeführt wurde. — Eine ganz ausgezeichnete Leistung gab Frau Peschka-Leutner in der grossen Konzertarie von Spohr und in der Cavatine für Sopran und zwei obligate Flöten aus »Vielka« von Meyerbeer, bei welchem letzteren Stücke auch die Herren Barge und Klausnitz wohlverdienten Beifall ernteten. Die Cavatine, ein, für ihren Referenten wenigstens, überaus unerfreuliches Virtuosenstück, wurde mit tadelloser Sicherheit und Sauberkeit gesungen, muss aber noch leichter und zierlicher behandelt werden. Unvergleichlich schön aber sang die verehrte Künstlerin die Spohr'sche Arie, und wenn uns auch dieser Genuss nicht ganz unverkümmert blieb, so war es lediglich die Schuld der naheliegenden Befürchtung, dass bei solchen Leistungen Frau Peschka-Leutner nicht lange die Unserige bleiben, sondern in jene glücklichen Sphären entrückt werden möchte, wo die 8000 Thaler-Gagen mit Spielhonorar, verklärt von der Erfindung des sechsmonatlichen Urlaubs, gedeihen. Sollte es der Gewandhausdirektion nicht möglich sein, in Verbindung mit der Theaterleitung durch ein festes Engagement bei Zeiten uns den dauernden Besitz einer Sängerin zu sichern, welche auf der Bühne wie im Konzertsaal gleich Vortreffliches leistet? — Das Konzert für zwei Pianoforte von W. A. Mozart (mit Cadenzen von J. Moscheles) wurde von Fräulein Sophie Dittrich und Hrn. Kapellmeister Reinecke, abgesehen von Ungleichheiten im Zusammenspiel und etlichen kleinen Versehen im Ganzen recht hübsch ausgeführt. Frl. Dittrich zeigte sowohl hierbei, als auch in den drei Solostücken für das Pianoforte (Präludium Fisdur von Chopin, »In der Nacht«, Phantasiestück von R. Schumann, und Walzer von Joachim Raff), dass sie eine technisch ausgezeichnet gebildete Pianistin ist, die eine ehrenvolle Künstlerlaufbahn erwarten lässt. — Zum Schluss hörten wir »Wallenstein's Lager«, Scherzo aus der Symphonie »Wallenstein« von J. Rheinberger, eine erfindungsreiche, interessante, frische Komposition, die auch diesmal ihre Wirkung auf die ungewöhnlich zahlreich erschienene Zuhörerschaft nicht verfehlte.

✱ **Wien.** Unter grossem Andrange der Liebhaber von Kammermusik hat das Florentiner Quartett Jean Becker abermals einen Cyklus von vorläufig sechs Produktionen eröffnet. Quartette von Spohr, Mozart, Haydn, Schubert und Beethoven kamen dabei zur Aufführung, und war es namentlich Fr. Schubert's A moll- und Beethoven's E moll-Quartett (Op. 59 Nr. 2), deren herrliche Ausführung von dem gedrängt vollen Hause mit lautem Jubel begrüsst wurde. — Im Operntheater übt das Gastspiel Niemann's noch immer dieselbe ungeschwächte Anziehungskraft aus. Die dritte Rolle, in welcher er auftrat, war Joseph in Méhul's »Joseph und seine Brüder«, und auch diesem Part wusste er, trotz Unzulänglichkeit der Stimmmittel, eine so eigenthümlich bedeutende Seite abzugewinnen, dass das Interesse der Zuschauer fortan auf das Höchste gespannt war. — Im Theater an der Wien blüht wieder Offenbach; die Operette »Perichole« hat eine Reihe sehr besuchter Vorstellungen erlebt und unterhält die Freunde der leichten Muse. — Im neuen Opernhause wurden akustische Proben vorgenommen, die recht befriedigend ausfielen; die Eröffnung des Theaters, von dessen innerer Ausschmückung man sich ungemein Schönes erwartet, soll nun bestimmt am 15. Mai 1869 erfolgen. — Der Musikverein nimmt seine Konzerte erst zu Ende Februar wieder auf. Von grösseren Werken gelangen zuerst die Reformations-Symphonie von Mendelssohn, sodann Sebastian Bach's Johannis-Passion und Liszt's Heilige Elisabeth zur Aufführung. — Hofkapellmeister Franz Lachner hat mehrere Wochen hier verweilt, und man vermuthete, dass er seinen bleibenden Aufenthalt in Wien nehmen werde; derselbe kehrt jedoch in diesen Tagen nach München zurück, da er an dem hiesigen musikalischen Treiben keinen Gefallen findet. — Von der »Schubert-Biographie« des Unterzeichneten ist nun eine vollständige englische Uebersetzung von der Hand des Herzogs Arthur v. Coleridge in zwei schön ausgestatteten Bänden mit Schubert's Portrait und der Widmung an Frau Jenny Lind-Goldschmidt bei Longmans in London erschienen, nachdem eine erste, auszugsweise Uebersetzung von Eduard Wilberforce bereits vor drei Jahren veröffentlicht worden war.

Dr. *H. v. Kreissle.*

✱ **München.** Wenig erfreulich steht es momentan mit unserer Oper, die sich gerade jetzt in einer vermuthlich auf lange hinaus entscheidenden Krise befindet. Dieselbe besteht darin, dass nach Ablauf des Jahres, während dessen der bisherige Generaldirektor der Oper Franz Lachner »wegen angegriffener Gesundheit« in den Ruhestand versetzt worden war, jetzt die Frage vorliegt, ob derselbe seine frühere Thätigkeit wieder aufnehmen oder definitiv pensionirt werden soll. Bei dem principiellen und persönlichen Gegensatz, in dem sich Lachner zu der ganzen Wagner'schen Musikrichtung und ihrem Hauptvertreter befindet, hat diese Frage nicht nur für die Zukunft der hiesigen »Zukunftsmusik« eine grosse Bedeutung, sondern auch auf Grund früherer bekannter Richtungen bei Hofe gewissermaassen ihre politische Seite. Offenbar mit aus dem Grunde, dem Moment dieser Entscheidung aus dem Wege zu gehen, hat um die Mitte des Januar der interimistische Direktor des Orchesters, der Kapellmeister Herr v. Bülow, eine Kunstreise den Rhein hinauf und nach Norddeutschland angetreten, von der er in diesen Tagen hier zurückerwartet wird. Herr Lachner hat sich auch von Wien wieder München zugewandt, und das Weitere wird sich nun bald finden. Dies können wir in aller Ruhe abwarten, um so mehr, da die Kunst auch von einer Rückversetzung Lachner's in seine frühere Stellung und Thätigkeit nichts Bedeutendes mehr zu erwarten hat. Was er leisten konnte, hat er bisher vollauf Zeit und Glück gehabt zu leisten; andere Ideale, als die eines guten deutschen Kapellmeisters vom alten Schlage, hat er nicht, und diese sind nicht mehr lebenskräftig für unsere Zeit. Als Vertreter des »Klassischen« kann man ihn gelten lassen, so lange keine besseren da sind; aber dass solche bessere, jüngere Kräfte, die mit der Regeneration der Kunst Ernst machen, bald auf den Platz treten möchten, ist ein gerechtfertigter Wunsch.

✱ **Berlin.** *HB.* Freitag den 29. Januar wurden mehrere geistliche Konzerte gegeben, nämlich 1) in der St. Thomas-Kirche vom Organisten R. Succo, welcher einen aus Gemeindemitgliedern bestehenden Gesangverein für die liturgischen Bedürfnisse genannter Kirche leitet und bei seiner anerkannten Tüchtigkeit als Gesanglehrer und seinen hervorragenden Kenntnissen als Theoretiker und Komponist recht Erfreuliches leistet. Sind die Mittel, die diesem Vereine augenblicklich zu Gebote stehen, auch noch nicht bedeutend, so sind doch die Principien, nach denen er geleitet wird, so richtig, dass wir (so oft wir Gelegenheit hatten denselben zu hören) einen stetigen Fortschritt wahrgenommen haben, und wir sind fest überzeugt, dass der Verein, der sich jetzt mit einer kleinen aus Fachwerk erbauten Interimskirche begnügen muss, vom Sommer ab, wo die grosse, neue Thomaskirche vollendet sein wird, sich lebenskräftig entfalten und vergrössern wird. — Ein zweites Konzert fand in der Parochialkirche statt, in welchem sich unser Organist A. Haupt mit einigen Bach'schen Orgelwerken hören liess, und der Schnöpf'sche Gesangverein den 121. Psalm von Grell (»Ich hebe meine Augen auf«), Durante's *Misericordias Domini* und einige andere Chorgesänge vortrug. — Das dritte Konzert war die Soirée des königl. Domchors in der Singakademie. Referent konnte leider nicht dem ganzen Konzerte beiwohnen, er hörte nur Palestrina's vierstimmiges *Exultate Deo*, einen dreistimmigen Männerchor »*Ave verum Christi corpus*« von Pater Martini und das *Misericordias Domini* von Durante. Das Palestrina'sche Stück wurde im Ganzen recht rein und korrekt vorgetragen, namentlich klangen die Knabenstimmen weich und rund. Im Uebrigen müssen wir aber in die allgemeine Klage einstimmen, dass die Leistungen dieses unter des sel. Neithardt's Leitung unerreichberen Chores in letzter Zeit recht zurückgegangen sind, — die Intonation war (z. B. in Durante) oft recht schwankend, und die Männerstimmen (namentlich die Herren vom Bass) offenbarten bisweilen bei ihren Einsätzen eine so handwerksmässige Unsauberkeit, wie sie bei so ausgezeichneten Stimmmitteln nicht vorkommen darf. Hierbei verliert sich natürlich auch das Interesse des Publikums für diese Konzerte, so dass der Domchor in diesem Winter nicht drei, sondern nur eine Soirée im Saale der Singakademie zu geben im Stande ist. Wie wir hören, soll in einiger Zeit ein Wohlthätigkeits-Konzert in der Domkirche folgen.

✱ **Frankfurt a. M.** (Konzerte.) *W.* Der vierte Museumsabend brachte an Orchesterstücken Schumann's Genoveva-Ouver-

türe und Beethoven's Symphonie in A-dur; die Gesangsvorträge hatte Fräul. Anna Strauss aus Basel und das Klavierspiel Fräul. Mehlig übernommen, welche Letztere im Vortrage des Konzerts in E-moll von Chopin unverkennbare Fortschritte nach Seite des Geistigen zeigte; dass ihre Technik virtuosenhaft ist, braucht nicht mehr gesagt zu werden. — Der fünfte Abend begann mit der ersten Leonoren-Ouvertüre, welcher, nachdem Herr Otto aus Berlin eine Arie von Mozart gesungen, Mozart's Symphonie in G-moll folgte. Die an jenem Abende gemachte Beobachtung, dass unsere Hornisten in diesem Winter nicht so gut disponirt sind, wie früher, hat sich seitdem mehrfach bestätigt. Auch war der Genuss von Mozart's unvergänglichem Meisterstücke etwas gestört durch ein gar zu langsames Tempo des zweiten und ein zu rasches des dritten Satzes. In der zweiten Abtheilung lernten wir Gade's »Kreuzfahrer« kennen. Das Gedicht (von Andersen, nach Tasso) hat etwas sehr Episodisches und ermangelt in seinen drei Theilen des Zusammenhanges und der Abrundung. Gade's Musik hat blühendes Kolorit und viel melodischen Reiz; dass sie nicht den Eindruck durchgängiger Neuheit macht, dass namentlich der zweite Theil, in welchem Armida ihre Zauber loslässt, etwas stark nach Mendelssohn schmeckt, kann kaum anders erwartet werden. Den Chor hatte der Cäcilienverein, die Soli Frl. Thomae von hier, Herr Otto und Herr Philippi aus Wiesbaden übernommen. — Der sechste Museumsabend begann mit der Ouvertüre zu »Athalia« von Mendelssohn, für welche ich nie sonderliche Neigung gehegt habe, und schloss mit derjenigen zum »Wasserträger« von Cherubini. Dazwischen zeigte sich Ferd. Hiller als tüchtiger, solider Klaviervirtuose in Beethoven's Konzert in C-moll und in Gavotte, Sarabande und Courante eigener Komposition, welche die Virtuosen als willkommene Bereicherung ihres Repertoires anzusehen haben. Weniger konnte ich mich mit der »symphonischen Phantasie« für Orchester befreunden, welche unter Hiller's eigener Leitung sehr gut ausgeführt wurde. Von den fünf Sätzen, aus welchen sie besteht, würde vielleicht jeder für sich allein als eine nicht uninteressante Phantasie gelten können; in dieser Folge aber sehnt man sich gar zu sehr nach der festen symphonischen Form; und dass die Nummern ohne Abschluss und Ruhe in einander übergehen, ermüdet hierbei um so mehr. Den Gesang repräsentirten die schwedischen Quartettisten Luttemann und Genossen. Die Reinheit, Präcision und feine Vortragsweise dieser Herren erwarben ihnen den rauschendsten Beifall. Auch die schwedischen Lieder selbst in ihrem seltsam düsteren Tone sind fürs erste Hören sehr ergreifend; doch macht sich bald eine gewisse Monotonie bemerklich. Ich kann nicht umhin, bei dieser Gelegenheit auf eine Verbesserung hinzuweisen, welche erst in diesem Winter bei unsern Museumskonzerten prinzipiell durchgeführt wird: es werden auf dem Programme stets die vollständigen Texte aller vorkommenden Gesänge abgedruckt, etwaige Figaro- oder Freischütz-Arien ausgenommen. — Der siebente Museumsabend brachte uns nicht weniger als drei Nummern »zum ersten Ma e«; Haydn's Symphonie in G-dur, kürzlich von Wüllner in Partitur herausgegeben, zwei Sätze Balletmusik aus »Rosamunde« von Schubert und die Ouvertüre zur Oper »Der Alchymist« von Spohr. Haydn's Werk zählt nicht zu den bedeutenden, ist aber interessant genug, um einmal gehört zu werden; Spohr's Ouvertüre ist recht frisch, viel weniger sentimental, als ich befürchtet hatte; die Schubert'schen Sätze dagegen wirkten etwas ermüdend. — Fräul. Mahlknecht aus Darmstadt errang mit der Fidelio-Arie in E nur mässigen Erfolg; allerdings war auch die Orchesterbegleitung mangelhaft. Grösseren Genuss gewährte Beethoven's Tripelkonzert, vorgetragen von den Herren Wallenstein, Heerman und Valentin Müller. — Eins der schönsten Museumskonzerte war das achte; es begann mit der Ouvertüre zu »Tigranes« von Righini, einem Werke, das sich durch viel sorgsamere Arbeit auszeichnet, als man von einem Italiener, der den Anfang dieses Jahrhunderts noch erlebt hat, erwarten sollte. Hieran schlossen sich englische Madrigale für gemischte Stimmen, in etwa fünffacher Besetzung. Wer sich nur irgend je mit älterer Musik beschäftigt hat, so dass ihn das Fremdartige in manchen Modulationen nicht zu sehr stört, der musste hier erfreut sein. »Süsses Lieb« von Dowland, und »Fliesset dahin« von Bennett machten tiefen Eindruck; mehr historisch-kritischer Sinn wird erfordert, um das Tanzlied von Morley »Feu'r! Feu'r! Mein Herz brennt hell!« zu geniessen. Mendelssohn's Violinkonzert, vorgetragen von Frau Norman-Neruda, beschloss die erste Abtheilung. Die zweite begann mit altfranzösischen Volksliedern, ebenfalls für gemischte Stimmen: »O komm, mein Kind, zum Wald hinein« und »Schönste Griselidis«; auch diese Lieder waren eine höchst dankenswerthe Gabe; doch machten mir die englischen einen nachhaltigeren Eindruck. Haben denn die Engländer seit zwei Jahrhunderten nichts Aehnliches mehr geleistet?! — Frau Norman spielte hierauf eine Sonate von Rust (um 1760), bei welcher die Klavierbegleitung ganz gut hätte wegbleiben können. Dass die treffliche Künstlerin nun einmal kein Mann ist, empfindet man freilich hin und wieder, wo grössere Kraft und Energie zu wünschen bleiben. Uebrigens war ihr Spiel im höchsten Grade wohlthuend; da sie im letzten Satze des Mendelssohn'schen Konzerts zwar ein sehr rasches, aber doch immerhin ein solches Tempo nahm, welchem Orchester und Hörer folgen konnten, so lief sie hierin selbst dem grössten Geigenvirtuosen unserer Zeit den Rang ab. — Beethoven's Symphonie in C-moll beschloss den höchst genussreichen Abend. Herr Direktor Müller hatte hier, nach meiner Meinung, das Tempo des letzten Satzes vorzüglich getroffen; er kam in einer Breite und Wucht zur Geltung, welche man selten so empfindet; freilich that eine aussergewöhnliche Zahl Kontrabässe und Violoncelli das Ihrige. — Die Herren Heerman und Genossen haben ihre Quartettabende beschlossen. Wir hörten vom vierten Konzerte an noch folgende Nummern: Streichquartette von Cherubini D-moll, Mozart D-dur, Haydn B-dur Nr. 38, Beethoven D-dur, einige Sätze aus Beethoven Op. 130 und die Variationen aus Schubert's hinterlassenem D moll-Quartett. Ferner Beethoven's Trio-Serenade Op. 8; ein Bach-Liszt'sches Präludium, gespielt von Fräul. Mehlig, welche auch das Klavier in Schumann's Es dur-Quartett übernahm und endlich, mit Herrn Wallenstein, Beethoven's Trio in Es Op. 70. — Die Herren Wallenstein, Heerman und Müller haben sich nun zu einem zweiten Cyklus vereinigt, welcher vorzugsweise Trio und Duo berücksichtigen wird; der erste dieser Abende führte uns Beethoven's Trio Op. 97 vor. Dass der letzte Satz desselben, vom $^6/_8$Takte an, so schnell genommen wird, dass von einem Verstehen von Seiten der Hörer gar keine Rede sein kann, ist mir zwar etwas längst Gewohntes; gleichwohl thut mirs jedesmal wieder leid. Die zweite Nummer war Schubert's Phantasie in C-dur Op. 159 für Klavier und Violine, die dritte die Phantasiestücke von Schumann Op. 88, welche letztere weit weniger ansprachen als erstere. — Der Rühl'sche Gesangverein brachte als erstes Abonnementkonzert eine trefflich gelungene Aufführung der Bach'schen »Johannispassion«; Chor, Orchester und Solisten (die Damen Thomae von hier, Burenne von Köln und die Herren Otto von Berlin und Schulze von Hamburg) wetteiferten, das schöne Werk zur Geltung zu bringen. Namentlich wusste Herr Schulze einen wohlthuenden Oratorien-Ton in seinem Vortrage anzuschlagen, welcher die richtige Mitte zwischen allzugrosser Belebtheit und zu grosser Ruhe aufs Genaueste traf.

* In diese Tage fällt der hundertjährige Geburtstag eines Mannes, der in seiner Zeit eine sehr einflussreiche Persönlichkeit war, **Friedrich Rochlitz'**. Er wurde am 12. Febr. 1769 in Leipzig geboren, wo er den grössten Theil seines Lebens verbrachte und am 16. Dezbr. 1842 starb. Er war Mitbegründer der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, die 1798 entstand, und zwanzig Jahre lang ihr Leiter; durch ihn erhielt sie ihre eigentliche Bedeutung. Alle Musiker umwarben ihn, um über ihre Produktionen ein Wort aus seiner »göttlichen Feder« (wie C. M. v. Weber's Vater schrieb) zu erlangen; Beethoven wünschte ihn zu seinem Biographen; mit den grössten Männern seiner Zeit war er befreundet, namentlich auch mit Goethe. Was dieser einmal in einer Recension über ihn schrieb, bezeichnet den Mann am besten. »Von früh an«, sagt Goethe, »erscheint er als rein wohlwollender Beobachter, und eben diesen Charakter gewinnen seine Vorträge; er schreitet ruhig getrost in der Literatur seiner Tage daher, erwirbt die vollkommenste Leichtigkeit des Ausdrucks, sagt nur, was sich aussprechen lässt, und spricht es gut aus; zu seinem grössten Vortheil aber begleitet ihn überall eine eingeborene Harmonie, ein musikalisches Talent entwickelt sich aus seinem Innern, und er fördert es mit Sorgfalt so, dass er seine schriftstellerische Gabe zu Darstellung von musikalischen Erfahrungen und Gesetzen mit Leichtigkeit benutzen kann. Wieviel ihm die gebildete Welt hierin schuldig geworden, ist kaum mehr zu sondern: denn seine Wirkungen sind schon in die Masse der Nation übergegangen«. (1824, in »Kunst und Alterthum«.) Die Leichtigkeit seines Ausdrucks verbarg gar anmuthig eine gewisse Oberflächlichkeit, was Goethe nicht entging, wie einer seiner Briefe an Zelter beweist. Rochlitz war dem englischen Musikhistoriker Charles Burney geistesverwandt Als Redakteur der Allgemeinen Musikalischen Zeitung nahm er in der künstlerischen Welt eine Stellung ein, die Niemand in ähnlicher Lage wieder erlangen wird. Das Beste seiner musikalischen Schriften sammelte er in den vier Bänden »Für Freunde der Tonkunst« (Leipzig 1824—1832), von denen uns das letzte Jahr eine neue Auflage brachte (Leipzig, Cnobloch). Rochlitz gehört zu denjenigen Schriftstellern, deren Wirken, um noch einmal Goethe's Worte anzuführen, so sehr in die Masse der Zeitgenossen überging, dass kaum etwas eigenthümlich Selbständiges nachblieb. Spätere Leser werden daher die bedeutende und meistens wohlthätige Wirkung dieses Mannes aus seinen Schriften allein schwerlich begreifen.

* **Hamburg.** (Elias von Mendelssohn, aufgeführt durch die Singakademie am 3. Febr.) (Schluss.) Die Solisten dieses Konzerts beanspruchen eine besondere Aufmerksamkeit. Herr Schild aus Dresden wird mit seiner ganz vorzüglichen Tenorstimme niemals bedeu-

tende Wirkungen (in ernster Musik) erzielen können, bevor er nicht die zungenlahme Aussprache abgelegt hat, die seinem Gesange jetzt den Charakter des Nichtssagenden aufdrückt. — Stockhausen's Schülerin, Frl. Girzik, sang die Altpartie, die sie nach einem etwas schüchternen Anfange unter steigender Belebtheit mit schöner Stimme und entsprechendem Ausdrucke trefflich durchführte. Möge der gespendete reiche Beifall ihr ein Sporn sein, auch den kleinen, aber schwer zu erlangenden Rest sich anzueignen, der hier noch zur vollen Künstlerschaft fehlt. — Der Vertreter des Elias war Hr. C. Hill, früher in Frankfurt, jetzt Bassist am Schweriner Theater, ein Sänger mit wundervoller Stimme, die wenige ihres gleichen hat, voll markiger Kraft und dem schönsten Wohllaut. Dass aber hier, wo die gütige Natur in verschwenderischer Fülle ihr Bestes gab, der Sänger diesem Edelsteine nicht rechtzeitig künstlerische Einfassung, Schliff und Glanz verlieh, ist zu beklagen, denn eine solche Stimme, künstlerisch durchgebildet, müsste die wunderbarsten Wirkungen hervorbringen. Herr Hill besitzt auch an geistigen Mitteln Alles, was den grossen Sänger bedingt, gediegene Bildung, reine Empfindung, den wahren musikalischen Natursinn, der ungesucht den Weg zum Herzen findet, und all dies in so vorzüglichem Maasse, dass sich daraus wohl zur Genüge erklärt, wie er und seine Freunde über den Mangel an wirklicher Gesangskunst so lange sich täuschen konnten. Aber wie wenig solche Naturmittel allein ausreichen und wie unzulänglich die darauf gegründete naturalistische Vortragsweise ist, empfand man fast überall in dieser schwierigen Partie. Der Ton starker Stimmen hat in der Ansprache von Natur etwas Heftiges; dies ist hier nun schon so gesteigert, dass Herr Hill keinen accentuirten höheren Ton ohne einen Ruck herausbringt. Ein anderer Uebelstand hat sich noch von der Bühnenpraxis dazu gesellt. Früher (wir hörten ihn zuletzt 1865 auf dem Braunschweiger Musikfest im »Samson« in einer ganz vorzüglichen, ergreifenden Leistung) sang Herr Hill die Recitative fast zu steif, jetzt singt er sie eher mit opernmässiger Hast, wobei kein edler Gesang mehr möglich ist; und obwohl so mit Absicht »dramatisch« gesungen, vermag er doch am passenden Orte nicht so in die Scene einzugreifen, wie es ihm bei solchen Mitteln ein Leichtes sein müsste. Als Beispiel führen wir nur an die 10 Takte Recitativ und Chorthema »Danket dem Herrn« zwischen zwei Chören: ein wirklicher Kunstsänger hat solche Sachen ganz anders in der Gewalt. Kunst kann nur durch Kunst bewältigt werden; der blosse Naturausdruck ist und bleibt ein hinfälliges Ding. Ob Herr Hill geneigt ist, seinen Studien diese Richtung zu geben, können wir zwar nicht wissen; aber ganz ohne Hoffnung sind wir nicht, dass solches noch geschehen werde, und unter allen Umständen bitten wir ihn, nie an unseren unparteiischen und wohlwollenden Gesinnungen ihm gegenüber zu zweifeln. — Ganz neu war hier die junge Dame, welche den Sopran sang, Frl. Avé-Lallemant aus Lübeck, die damit in ihrer ersten grösseren Leistung vor die Oeffentlichkeit trat. Das Publikum war ziemlich zurückhaltend und schien der Erinnerung an frühere ausgezeichnete Vertreterinnen dieser Rolle (Jenny Lind u. A.) nachzuhängen. Wir müssen gestehen, dass Frl. Avé-Lallemant uns vom ersten Tone an ein ausserordentliches Interesse eingeflösst hat, welches um Nichts gemindert wurde durch die Unvollkommenheiten, die sich bemerklich machten. Die Stimme ist ein echter Sopran, klar, edel, gleichmässig, metallisch und für ein grosses Konzert von ausreichender Stärke; sie lässt auf eine durch und durch musikalische Natur schliessen. Die gesangliche Ausbildung (über deren Dauer und Verlauf, sowie über die damit betrauten Persönlichkeiten wir nicht näher unterrichtet sind) giebt sich als ungenügend kund und würde es sich desshalb für die Dame empfehlen, bei neuen Lehrern zu üben. Die Vokalisation ist noch nicht ganz in Ordnung; die Aussprache ist recht deutlich, müsste bei solchem Material aber vollendet schön sein. An Gesangfiguren hörten wir nur zwei Triller, die beide die mangelhafte Schule bekundeten. Noch mehr trat diese hervor in einer gewissen Achtlosigkeit gegen prägnante Takte und Rhythmen und namentlich (was am bedenklichsten ist) gegen die Betonung kleinster Notenwerthe. Das Alles schieben wir mit Fug und Recht auf die Schule, denn das Volumen und der leichte, elastische Anschlag dieser Stimme würde auch noch dem flüchtigsten Tone zu seiner vollen Existenz verhelfen können. Der Vollgehalt einer echt musikalischen Natur trat uns am deutlichsten entgegen in den vierstimmigen Solosätzen, wo der Sopran vor allen anderen Stimmen sich durch innere Kraft und Konsistenz bemerklich machte und wie eine feine Amati-Geige das Quartett durchtönte. Indem wir unser Vertrauen auf die Zukunft dieser Stimme ausdrücken, bemerken wir zugleich, dass dieselbe nicht besonders für solche Partien, wie im »Elias«, qualificirt erscheint, sondern erst in den grösseren Formen der Vokalmusik wahre Befriedigung finden und dort die jetzt noch wie in der Knospe verschlossene volle Ausdrucksgewalt erlangen dürfte.

✱ **Hamburg.** (Oper.) Referate über unsere Opern sind wirklich eine leichte Sache. Sie schildern sich selber am besten, man hat nur nöthig die Programme abzuschreiben. Die letzten drei Abende brachten: Sonnabend am 13.: »Die schöne Helena« von Offenbach zum 46. Male, mit Frl. Geistinger aus Wien. Sonntag am 14.: »Die böse Nachbarin, oder: Das war ich«, Operette in einem Aufzuge, Musik von Klerr (zum ersten Male. »Das war ich«, d. h. »ich war Offenbach«). Hierauf, auf Verlangen (sonst nicht?), »Fidelio« von Beethoven. Zum Schluss: Tanz-Divertissement, nämlich 1) *Polka comique*, blos ausgeführt von Ihm und Ihr, dann aber 2) *Les Titis en goguette* vom ganzen Chor — —. Soviel für den Sonntag. Am Montag den 15. aber: »Pinkenweiler und Müller, Kitzing und Co.«, Fastnachts-Possenspiel in vier Aufzügen von C. A. Görner (dem hiesigen Regisseur), Musik von Rosenberg (zum ersten Male). Hierauf: »Versuche«, musikalisches Quodlibet in einem Aufzuge von L. Schneider (mit Frl. Geistinger), und zum Schluss (auch mit der Geistinger) »Die schöne Galathee«, komisch mythologische Oper in einem Aufzuge, Musik von F. v. Suppé (*Offenbach le petit*).

✱ Aus Hamburg erhalten wir nachstehende Einsendung. »Geehrter etc. Sie hatten die Güte in Nr. 1 d. Bl. einen kleinen Aufsatz von mir über A. Rubinstein aufzunehmen. Ich kann mich nicht dabei beruhigen, wenn Sie in Ihrer Schlussbemerkung jener Einsendung den von mir gewählten Titel der Apologie und somit etwa ihre Bestimmung streichen wollen, und zwar auf Grund einer Aufklärung, die Sie Ihrem früheren Referate zukommen lassen, mit der ich mich zu meinem Bedauern noch nicht einverstanden erklären kann. Ich habe nun einmal diese Deutung in Ihrem Referat nicht gefunden, und da ist es doch wohl zweifellos, dass, wie überhaupt nichts Aeusseres, am wenigsten ein neues mir damals jedenfalls unbekanntes Moment durch seinen Hinzutritt im Stande sein kann, die von mir gewählte Richtung oder den Zweck meiner Einsendung zu verändern, oder deren Erfüllung Eintrag zu thun. Hochachtungsvoll *W.*« — Unsere nachträgliche Erklärung eines früheren Wortes über Rubinstein war lediglich eine Verwahrung dagegen, dass man es in einem Sinne verstehen möchte, den wir als unbillig bezeichneten. Desshalb waren wir zu jener Erklärung durchaus verpflichtet, denn mit dem Vertrauen der Leser ist nicht zu scherzen, und eine so junge Redaktion muss selbst den Schein der Unbilligkeit zu vermeiden suchen.

Verwahrung.

Ein Separatabdruck aus der Salzburger Zeitung vom 30. Dezbr. 1868 Nr. 299, betreffend die Herausgabe der »Harmoniae poeticae Paul Hofheimer's« von Herrn Achleitner in Salzburg (ohne Unterschrift des Verfassers) bringt unsere Namen ohne unser Wissen und unsere Erlaubniss in eine Ideenverbindung, gegen welche wir hiermit öffentlich entschiedene Verwahrung einlegen müssen. So hoch wir das Bestreben des Hrn. Achleitner achten, die Literatur der älteren Tonkunst wieder in Geltung bringen zu wollen, so bereit wir gewesen sind ihm diese unsere Ansicht schriftlich und aus freiem Antriebe zu erkennen zu geben, so wenig können wir uns mit der Herausgabe dieser Oden von Horaz von P. Hofheimer selbst einverstanden erklären; diese letztere ist in vollster Unkenntniss der Einrichtung älterer Musik und namentlich der für die Besetzung durch lebendige Stimmen entscheidenden alten Schlüssel angefertigt und, mit wenigen Ausnahmen, als total verfehlt zu bezeichnen. Wir können dies um so sicherer behaupten, als uns ein Originaldruck des Werkes auf der Berliner kgl. Bibliothek zum Vergleiche vorgelegen hat. Leider hat der Verfasser es nicht für geeignet gehalten, auch die Bedenken und Vorstellungen, welche wir ihm über die Art seiner Herausgabe zukommen liessen, mit in den Separatabdruck der Salzburger Zeitung vom obigen Datum aufzunehmen, sondern hat es vorgezogen, nur den Honigseim, d. h. nur diejenigen Stellen des Briefwechsels widerrechtlich zur Veröffentlichung zu bringen, welche das Lobende über das Werk enthielten. Mit welchem Namen ein solches Freibeutersystem zu bezeichnen ist, überlassen wir dem Leser. Jedenfalls dürfte es wenig geeignet sein, die Kunst in Wahrheit zu fördern. Dies zu unserer Rechtfertigung!*)

L. Otto Kade, Grossherzogl. Musikdirektor. Schwerin, den 5. Februar 1869.

G. W. Teschner. Berlin, d. 8. Febr. 1869.

Rob. Eitner. Berlin, den 7. Febr. 1869.

*) Moral: Schicke nie wieder Honigseim nach Salzburg.
D. Red.



ANZEIGER.

Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Ostern d. J. beginnt im Konservatorium der Musik ein neuer Unterrichtskursus und **Donnerstag den 1. April** d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Konservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Direktorium anzumelden und am vorgedachten Tage Vormittags 9 Uhr vor der Prüfungskommission im Konservatorium einzufinden. Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe übersteigende musikalische Vorbildung.

Das Konservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Kompositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Direktions-Uebung, Solo- und Chorgesang und Lehrmethode, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Deklamation) und wird ertheilt von den Herren Professor **E. Fr. Richter**, Kapellmeister **C. Reinecke**, Dr. **R. Papperitz**, Dr. **Oscar Paul**; Prof. **J. Moscheles**, **E. F. Wenzel**, **Theodor Coccius**; Konzertmeister **F. David**, Konzertmeister **Engelbert Röntgen**, **Fr. Hermann**; **Emil Hegar**, **C. Gloggner** und **Giovanni D. Pozzati.**

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in ¼jährlichen Terminen à 20 Thlr.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Direktorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1869.

[25] **Das Direktorium des Konservatoriums der Musik.**

---

[26] **Wilh. Müller's Verlag,**
Berlin, Oranien-Strasse 165a.

3 Motetten
für gemischten Chor von
R. Succo, Op. 7.

1) Wenn ich nur dich habe. Psalm 73, Vers 25 u. 26.
2) Wie lieblich sind deine Wohnungen. Psalm 84, V. 2, 3 u. 5, für vierstimmigen Chor und Soli.
3) Jerusalem, für fünfstimmigen Chor.

Part. 15 Sgr. Stimmen 15 Sgr.

---

[27] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Drei
Klavierstücke
von
Franz Schubert.
Nr. 1. 2. 3 à 20 Ngr.

---

[28] **Resonanzholz**

prima Qualität in Kisten von jeder Länge hält stets auf Lager und empfiehlt *Adolph List* in *Leipzig*.

---

[29] In der Hofmusikhandlung von **Ebner** in Stuttgart sind erschienen:

Drei Lieder
aus »*Gaudeamus*« von J. V. Scheffel
für eine Mittelstimme mit Klavierbegleitung komponirt und der deutschen akademischen Jugend gewidmet
von
Op. 6. **L. Attinger.** Pr. 36 kr.

---

[30] **Stipendium.**

Die **Mozart-Stiftung** zu **Frankfurt a. M.**, welche die Unterstützung musikalischer Talente zum Zwecke ihrer Ausbildung in der Kompositionslehre bezielt, beabsichtigt ein Stipendium zu vergeben. Bezüglich desselben sind folgende Bestimmungen maassgebend:

1) Jünglinge aus allen Ländern, in welchen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, vorausgesetzt, dass sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musikalische Befähigung nachweisen.
2) Erscheinen die dessfalls vorgelegten Zeugnisse genügend, so wird dem Bewerber die Komposition eines vom Ausschuss der Stiftung bestimmten Liedes, so wie eines Instrumental-Quartettsatzes aufgegeben.
3) Ueber die eingelieferten Arbeiten haben drei Musiker von anerkannter Autorität als Preisrichter zu erkennen.
4) Der erwählte Stipendiat wird nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Kompositionslehre zum Unterricht überwiesen.

Wir laden nunmehr alle Diejenigen, welche geneigt und nach den obigen Bestimmungen geeigenschaftet sind, ein, sich in frankirten Zuschriften unter Angabe des Alters und unter Vorlegung der erforderlichen Zeugnisse bei dem unterzeichneten Vorsitzenden des Ausschusses

bis zum 1. März 1869

zu melden.

Frankfurt a. M., den 25. Januar 1869.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung.
Appellations-Gerichtsrath Dr. jur. Eckhard,
derz. Vorsitzender.
Dr. jur. V. May,
derz. Sekretär.

---

[31] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE
in G moll
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 105.
Preis 1 Thlr.

SONATE
in B dur
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 106.
Preis 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. Februar 1869. **Nr. 8.** IV. Jahrgang.

Händel und die Schule.*)

Die von der deutschen Händelgesellschaft veranstaltete Herausgabe der Werke Georg Friedrich Händel's — von welcher bereits 28 Lieferungen erschienen sind — ist nicht blos für den einzelnen Musiker oder Dilettanten, insbesondere schon um der Wiederherstellung des authentischen korrekten Textes willen, von höchstem Interesse und gewährt nicht blos den verschiedenen Gesangvereinen ein überreiches Material zur Pflege gediegener Vokalmusik, sondern hat auch daneben für die Schule ihre grosse und, wie uns bedünken will, bisher noch nicht genügend gewürdigte Bedeutung. Wir meinen dies insofern, als dadurch den Gesangchören der verschiedenen höheren Lehranstalten eine Fülle von mehrstimmigen Gesängen geboten ist, wie sie nicht passlicher gedacht werden kann.

Nicht als ob wir glaubten, dass die Händel'schen Oratorien in ihrer Totalgestalt sich zu Aufführungen für die Schule eigneten; ist es doch eine bekannte Thatsache, dass zu den Solopartien gerade der Händel'schen Musik nicht blos die gereiftesten Gesangskräfte, sondern auch, um den Intentionen des Komponisten möglichst gerecht werden zu können, eine Stufe geistiger Bildung verlangt wird, welche begreiflicherweise bei der Jugend noch nicht vorausgesetzt werden darf; vielmehr denken wir nur an die Chorgesänge, womit die verschiedenen Oratorien und zum Theil auch manche der Opern in der mannigfaltigsten Weise durchzogen sind und von denen viele auch noch nach ihrer Trennung vom ganzen Tonwerk an ihrer musikalischen wie an ihrer textlichen Bedeutung nicht das Mindeste einbüssen würden. Auch hat ein solches Herausreissen von Chören aus ihrem Zusammenhange mit dem Ganzen, da die Mehrzahl der Händel'schen Chöre nicht sowohl unmittelbar in die Handlung eingreift, als vielmehr, nicht unähnlich den Chören der griechischen Tragödie, den Gefühlsstimmungen, welche durch die jedesmalige Handlung hervorgerufen werden, Ausdruck giebt, durchaus nichts Bedenkliches. Wird doch auch die rechte Verwerthung aller jener Musikschätze gerade auf solche Weise erst möglich, da bei den wenigsten Händel'schen Werken auch ausserhalb der Schule an eine Aufführung in ihrer Totalität wird gedacht werden dürfen. Welch ein Reichthum aber auch schon in einem jeden solcher Einzelchöre verborgen liegt, wird man erst recht einsehen und würdigen können, wenn dieselben gesammelt vor Augen liegen werden, und wird dann zugleich ersichtlich sein, dass fast kein Schulfest oder sonstiger Schulactus höherer Bedeutung gedacht werden mag, bei welchem nicht einer oder mehrere der Händel'schen Chöre auch den Texteswörten nach auf das Passlichste verwandt werden könnten.

Eine derartige Benutzung der Händel'schen Musik in den Schulen wird auch noch dadurch erleichtert, dass die Händelgesellschaft ihren (Partitur-) Ausgaben immer zugleich eine Klavierbegleitung hinzugefügt hat, dass ferner einzelne Lehranstalten zur Begleitung des Gesanges schon in Besitz einer Orgel, also desjenigen Instruments sich befinden, womit Händel selbst die Wirkung seiner Kompositionen zu erhöhen pflegte, und dass endlich, wenn man sich bei den Aufführungen noch höher versteigen will, bei den meisten Händel'schen Gesangstücken eine vom einfachen Streichquartett gebildete Instrumentalbegleitung nach Händel's eigenen Intentionen genügen würde.

Man halte auch nicht die Händel'sche Musik zu schwer für die jugendlichen Kräfte einer Schule (bei der wir selbstverständlich nur an solche Institute denken, deren höhere Klassen es möglich machen, auch Tenoristen und Bassisten zu stellen); im Gegentheil, wir wüssten ausser Mozart und Haydn keinen Komponisten, der so stimmgerecht zu schreiben gewusst hätte, als gerade Händel. Es ist dies ein Vorzug, der aus seiner wesentlich durch seinen Aufenthalt in Italien erworbenen genauen Kenntniss der menschlichen Stimmmittel und deren kunstgemässer Behandlungsweise erklärt werden muss. Ebendesshalb ist aber auch seine Musik für jugendliche Stimmen eine Bildungsschule, wie sie nicht besser gedacht werden mag; denn nicht blos der getragene, sondern auch der figurirte Gesang ist in seinen Chören vertreten, und namentlich bietet der letztere hie und da wahre Turnübungen für die Kehle. Dazu kommt, dass bei ihnen fast durchweg alle vier Stimmen so selbständig behandelt sind, dass eine jede für sich schon ihr bestimmtes charakteristisches Gepräge an sich trägt, wodurch das Interesse

*) Dieser Aufsatz ging uns aus dem Hannoverschen zu. Wir zeigten denselben einem Sachkenner, von welchem wir dann noch einige Zusätze erhielten, die wir als »Zweites Verzeichniss« anfügen.
Nachdem nun hiermit der Anfang gemacht ist, könnte man wohl auch einmal Händel's Sologesänge auf ihre Verwendbarkeit in der Schule ansehen. Mehrere solcher Arien hörten wir von Mädchenchören überaus reizend vortragen, und erhalten in Folge dieser Anregung aus jener Schule vielleicht ein Verzeichniss derselben.
D. Red.

der Sänger ununterbrochen rege erhalten bleibt. Da aber ausserdem auch gerade die Händel'schen Chöre in ihrer klaren und doch so grossartigen Struktur ganz dazu gemacht sind, den Sinn für Harmonie und Kontrapunkt zu erschliessen und auszubilden, so wird zugleich in den jugendlichen Gemüthern durch wiederholte Beschäftigung mit Händel der sicherste Grund zu einer ernsteren Pflege der Tonkunst gelegt. Und dieser Gewinn ist wahrlich in unserer durch das leidige Liedertafelwesen zu musikalischer Verflachung hinneigenden Zeit nicht hoch genug anzuschlagen. Wie es desshalb dringend noththut, dass diesem immer weiter sich verbreitenden Uebel recht bald entgegengetreten werde, so ist gewiss kein Boden zur Aufnahme neuer, gesunder Musikaussaat geeigneter, als das frischempfängliche Gemüth der Jugend, und keine Speise stärkender und nachhaltiger wirkend, als Händel'sche Kost, zumal der meist aus der Heiligen Geschichte oder aus dem griechischen und römischen Alterthum entlehnte Gegenstand der Händel'schen Oratorien und Opern so recht dazu gemacht ist, gerade der Jugend Herz und Geist einzunehmen.

Glauben wir in dem Vorstehenden nachgewiesen zu haben, dass Händel auch für die Schule von wesentlichstem Nutzen sein kann, so fragt es sich weiter, wie diese Ausnutzung am passendsten einzurichten ist?

Da meinen wir nun, dass zunächst nöthig ist, auf diejenigen Chorgesänge aus Händel's Werken, welche für besonders geeignet zum Schulgebrauch zu halten sind, speciell aufmerksam zu machen. Wir werden daher gleich dem gegenwärtigen Aufsatze ein solches Verzeichniss (das mit der Zeit vervollständigt werden könnte) anhängen und bemerken zu demselben noch das Folgende.

Die ausgewählten Stücke sind absichtlich auf solche beschränkt geblieben, welche bereits in der oben erwähnten Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft erschienen sind. Es empfahl sich dies um desswillen, weil eben diese neue Ausgabe den allein korrekten Text und eine vortreffliche Uebersetzung enthält, weil dadurch allen denjenigen Lehranstalten, welche bereits in deren Besitz sich befinden — und es gehören dazu namentlich die sämmtlichen Gymnasien des ehemaligen Königreichs Hannover, da diesen der König Georg mit je einem Exemplare der seither erschienenen Lieferungen ein Gnadengeschenk gemacht hatte —, die Benutzung derselben zum fraglichen Zwecke erleichtert wird, und weil endlich die zu ausserordentlich mässigen Preisen bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur erschienenen und noch ferner erscheinenden Klavierauszüge und Chorstimmen zu verschiedenen Händel'schen Oratorien und Kantaten mit jener (Partitur-) Ausgabe der Händelgesellschaft vollständig korrespondiren.

Für die Einführung Händel's in die Schule bedarf es aber noch eines zweiten, nicht minder wichtigen Requisits, nämlich dass die Vorstände der verschiedenen Lehranstalten und insbesondere die betreffenden Musiklehrer mit Ernst und Eifer die Sache ergreifen und deren Förderung mit allen Kräften sich angelegen sein lassen. Wir sind keineswegs der Meinung, dass desshalb alle anderen Kompositionen zur Seite gestellt werden sollten; nur das eigentlich Fade und Nichtige muss ferngehalten werden; das wird aber von selbst eintreten, wo Händel Eingang und Würdigung gefunden hat.

Die sicherste Garantie endlich für eine dauernde Einbürgerung Händel's in den Schulen wird erst dann gewonnen werden, wenn es glücken sollte, eine möglichst wohlfeile Separat-Ausgabe jener Einzelchöre mit Klavierbegleitung, sowie der Einzelstimmen dazu, zu veranlassen; denn erst dadurch wird jede einzelne Lehranstalt in den Stand gesetzt sein, die Uebung Händel'scher Musik bei sich zur Regel zu machen.

Möchte auch hierzu dieser Aufsatz Anregung gegeben haben! *M.*

Verzeichniss

der für die Schulen passenden Chorgesänge aus Händel'schen Oratorien.

1) Aus **Susanna** (Lief. I) S. 172—181 (O Herr und Gott, dess Hand).
2) - **Acis und Galatea** (Lief. III) S. 9—18 (O den Fluren sei der Preis).
3) - — — S. 116—122 (Galatea, stille den Schmerz).
4) - **Herakles** (Lief. IV) S. 56—64 (Verzage nicht, auch nicht in höchster Noth).
5) - **Athalia** (Lief. V) S. 13—18 (Wie krönte Gott Jehovahs Macht).
6) - — — S. 86—94 (Halleluja!).
7) - — — S. 95—124 (Zu Gottes Macht, auf die wir bau'n).
8) - **L'Allegro** (Lief. VI) S. 15— (Freude komm u. bring).
9) - — — S. 22— (Kommt und schwebend schlingt).
10) - **Semele** (Lief. VII) S. 76—81 (Heil, König, heil!).
11) - — — S. 144—152 (Freuet die Erde durch Göttersang).
12) - **Theodora** (Lief. VIII) S. 70—76 (Die Macht im Himmel dort).
13) - **Samson** (Lief. X) S. 81—88 (Dann sollt ihr sehn).
14) - — — S. 97—102 (Dann wird zum goldnen Sternenzelt).
15) - — — S. 181—187 (Hör' Jacobs Gott).
16[a]) - — — S. 188—195 (Zu Sang und Tanz).
16[b]) - — — S. 236—243 (Gott Dagon hat den Feind gefällt).
17) - — — S. 262—267 (Blüh' auf deinem Grabe hier).
18) - — — S. 275—289 (Laut stimme an, du ganze).
19) - **Alexanderfest** (Lief. XII) S. 131—137 (Dann kam Cäcilie engelgleich).
20) - — — S. 154—162 (Stimmt an den Sang).
21) - **Belsazar** (Lief. XIX) S. 18—26 (O seht, wie Persis junger Held).
22) - — — S. 45—53 (Die Reiche steh'n in Gottes Rath).
23) - **Zeit und Wahrheit** (Lief. XX) S. 80—92 (O wie gross die Freude).
24) - — — S. 142—145 (Stärke sie, o Herr, die krank). [Mit dem Schluss aus Susanna S. 56—65.]
25) - — — S. 164—168 (Alleluja!).
26) - **Judas Makkabäus** (Lief. XXII) S. 56—59 (Voran, o Held).
27) - — — S. 61—62 (Gefahren verachtend).
28) - — — S. 228—231 (Halleluja, Amen).
29) - **Cäcilien-Ode** (Lief. XXIII) S. 23—37 (Der Schall der Trompete).

Uebrigens möchten sich folgende unerhebliche Textes-Aenderungen empfehlen:

ad 7: Die Schlussstrophen müssten lauten:
»Hoch rühmet Gott zu aller Stund
Und singt ihm Preis mit Herz und Mund!«
ad 10: Die zweite Strophe müsste lauten: »Gott beschütz' dein hohes Haus!«
ad 11: Die Anfangsstrophe laute: »Füllet die Erd' mit Freudensang«.
ad 13: Zu Anfang statt »Dann« setze: »Einst«.
ad 14: Zu Anfang statt »Dann« setze: »Einst«.
ad 19: Zu Anfang statt »Dann« setze: »Einst«.
ad 18: In der ersten Strophe statt »Himmelsschaar« lies: »Christenschaar«.

Zweites Verzeichniss.

Aus **Herakles**: Der Tanzchor: Krönt den Tag etc.
und der Schlusschor.
- **Semele**: Der Schlusschor.
- **Athalia**: Laut auf voll Jubel.
Wir steh'n zu dir.
- **Theodora**: Der Schlusschor.
- **Alexanderfest**: Er sang Darius.
- **Belsazar**: Die Reiche steh'n — würde ich streichen, weil es ein undankbarer Chor ist, bis auf den Eingangssatz.
Singt ihr Himmel.
Allmälig steigt.
Seht, wie so schnell der Euphrat.
Ihr schützenden Götter.
O tapfrer Fürst.
- **Zeit und Wahrheit**: Komm, leb' in Freuden.
Selig, die harmlos.
Wie ein Schatten entschwindet.
- **Judas Makkabäus**: O Vater, dess allweise Macht.
Wohlan, wir steh'n.
Hör' uns, o Herr.
Fall ward sein Loos.
Zion hebt ihr Haupt.
Heil, Judäa.
Uns ruft zum Kampf.
Seht den Sieger.
- **Herakles' Wahl**: So schallt dir Lob.
- **Salomo**: Wer von Ost.
Schallt laut.
Hebt im Chor.
- **Saul**: Wie wunderbar.
Weiche, höllgeborner Neid.
Heil sei dem Mann.
Gürt' um dein Schwert.

Die neuzuerbauende Orgel der St. Thomas-Kirche in Berlin.

Von **Reinhold Succo.**

Mit liberaler Municficenz haben die städtischen Behörden von Berlin die bedeutende Summe von 200,000 Thlrn. ausgeworfen zum Bau einer neuen grossen Kirche in der Hauptstadt Preussens.

Diese Kirche, zu welcher der Grundstein im Jahre 1865 gelegt worden ist, steht nun bis auf den inneren letzten Ausbau so weit vollendet da, dass ihre feierliche Einweihung noch in diesem Jahre erfolgen wird. Inzwischen findet der Gottesdienst für die grosse 30,000 Seelen zählende zu dieser Kirche gehörige Gemeinde in einer kleinen Interimskirche statt, welche den bei ihrer Einweihung ihr gegebenen Namen: St. Thomas-Kirche auf die grosse im Bau begriffene übertragen wird.

Unter der obigen Summe sind auch die Kosten für den Bau der Orgel mit inbegriffen, und ist der Entwurf der Disposition dem Verfasser dieser Zeilen in Gemeinschaft mit dem Direktor der hiesigen Singakademie, Herrn Professor Grell, übertragen worden. Das Werk wird vier Klaviere und 51 klingende Stimmen erhalten und gehört somit der Grösse nach zu den bedeutenderen seiner Art. Der Bau wird von dem Orgelbaumeister Sauer in Frankfurt a. O. ausgeführt werden und ca. 8000 Thlr. kosten. Er soll Mitte dieses Jahres vollendet sein.

Es könnte sonderbar erscheinen, dass hier über eine Orgel berichtet wird, welche noch gar nicht vorhanden, wenn nicht einige Eigenthümlichkeiten in der Anlage dieses Werks geeignet wären, auch in weiteren Kreisen ein Interesse für den projektirten Bau zu erregen, da dieselben von allgemeiner und prinzipieller Bedeutung für das Kirchen- und Orgelbauwesen sein dürften.

Es ist eine bekannte Thatsache, dass bisher nur in wenigen der grösseren Kirchen, vielleicht des ganzen, zumal des protestantischen Deutschlands, bei der Anlage des inneren Ausbaues derselben in genügender Weise auf solche Einrichtungen Rücksicht genommen worden ist, wie sie geeignet sind, den Ausführungszwecken, sei es speziell liturgischer, sei es allgemeiner kirchlicher oder religiöser Musiken zu dienen. Vor allen Dingen fehlt es in den meisten der Kirchen an einem geräumigen Orgelchore zur zweckmässigen Aufstellung eines nur einigermaassen bedeutenden Gesangschores.

In früheren Zeiten mag die Beschränkung des Raumes für das Orgelchor gerechtfertigt erschienen sein; denn obwohl, besonders im 15. und 16. Jahrhundert, die kirchliche Musik weit mehr gepflegt wurde als jetzt, so waren doch meistens die Chöre, denen die Ausführung der kirchlichen Musiken oblag, und die durchgehends aus lauter bezahlten und angestellten oder auf irgend eine Weise dafür verpflichteten Kräften bestanden, nur klein, ebenso wie das Orchester, das diese Chöre zu begleiten hatte, nicht entfernt mit einem heutigen vollbesetzten Orchester verglichen werden konnte. Man lese darüber die Klagen Seb. Bach's und wird über die geringen Mittel erstaunen, mit denen er seine vielstimmigen Kirchen-Musiken ausführen musste.

In späterer Zeit sind nun allerdings die speziell liturgischen Chöre allmälig ganz eingegangen oder sie erhielten sich bis auf wenige Ausnahmen in sehr spärlichen und unvollkommenen Resten. Daher mochte es wohl kommen, dass man bei dem Bau neuer Kirchen nicht allein gar nicht das Bedürfniss eines geräumigen Orgelchors empfand, sondern man schaffte sogar in vielen Kirchen, in denen sie sich noch erhalten hatten, auch manche andere höchst zweckmässige Einrichtungen ab, welche ganz speziell chorischen Zwecken dienen sollten, wie das Rückpositiv und dergl. Was das erstere, das Orgelchor, anbelangt, so kennt der Verfasser eine nicht geringe Anzahl von Kirchen, in welchen dasselbe so eng ist, dass zwischen dem Organistensitz und der Orgelchorbrüstung gerade ein Mann stehen kann.

Dagegen haben sich seit dem Anfange dieses Jahrhunderts, zumeist nach dem Vorgange der Berliner Singakademie, je mehr jene oben erwähnten kirchlichen Chöre verschwanden, andere Institute gebildet, welche sich die Pflege der kirchlichen Musik zur Aufgabe gemacht und durch ihr Blühen ihre Lebensfähigkeit energisch dargethan haben.

Diese Chöre nun beruhen auf dem Prinzipe der freien Selbstthätigkeit. Ihre Mitglieder sind nicht angestellte, sondern freiwillige, ja meistens sogar noch Beitrag zahlende. Es liegt in der Natur der Sache, dass das Streben dieser Chöre neben der innerlichen Vollendung äusserlich auf ein stetes Wachsthum berechnet sein muss, wenn sie nicht in Gefahr gerathen wollen, sich selbst aufzulösen. Wie sehr aber der Sinn für solche freie Chöre im deutschen Volke vorhanden, das beweist die grosse Zahl derselben in fast allen grösseren, ja selbst in vielen kleineren Städten Deutschlands, Chöre, deren Mitgliederzahl nicht

selten weit über hundert beträgt, ja in Berlin nach mehreren Hunderten zu zählen ist.

Diese Chöre haben sich auch die Pflege der kirchlichen Musik zur Aufgabe gemacht und üben sie meist mit einer Selbstlosigkeit und Freudigkeit, von der ein bezahlter Chor kaum eine Ahnung haben kann.

Dennoch sind gerade die grösseren unter ihnen ganz aus der Kirche verbannt, weil es an den nöthigen Räumlichkeiten für sie fehlt, und auch die kleineren müssen, wenn sie die Kirche zu ihren Aufführungen benutzen wollen, sich meist mit ihren Zwecken so widerstrebenden Einrichtungen behelfen, dass es manchmal wahrhaft kläglich ist, mit anzusehen, welche Mühe ein solcher Chor hat, eine nur einigermaassen gelungene Aufführung zu Stande zu bringen. Und wenn dieselbe, wie immerhin noch oft genug, doch noch so viel des Guten aufweist, so ist nur um so mehr der gute Geist und freudige Wille hoch zu rühmen, der über alle die hundert kleinen und grossen Nachtheile der äusserlichen Einrichtungen hinwegzusehen vermag und solche gelungene Leistungen ergiebt.

Dies hat der Verfasser, der selbst einen solchen Chor leitet, oft genug lebhaft zu empfinden Gelegenheit gehabt. Als ihm daher der Entwurf der Disposition der Orgel in der neuen St. Thomas-Kirche übertragen wurde, liess er es seine Sorge sein, in denselben alle diejenigen Einrichtungen aufzunehmen, welche jenen oben besprochenen Zwecken förderlich und dienlich sein möchten. Dass er sich bei dem Entwurfe rücksichtlich seiner Ansichten in vollkommener Uebereinstimmung mit seinem Kollegen, Hrn. Prof. Grell, wusste und an demselben den thätigsten Theilnehmer und Förderer seiner Pläne fand, war ihm um so erfreulicher, als durch die Autorität dieses bedeutenden Mannes seine Worte ein um so grösseres Gewicht erhielten.

Die beiden Verfasser der Disposition waren zunächst der Ansicht, dass mit dem Bau der Orgel die übrigen auf die Benutzung der Kirche zu musikalisch-kirchlichen Zwecken gerichteten Einrichtungen aufs Innigste zusammenhingen. Dahin gehört zunächst das Orgelchor. In dieser Hinsicht war allerdings zu beklagen, dass bei den dispositionellen Anlagen der Räumlichkeiten dieser Kirche nicht von vorneherein auf jene musikalischen Forderungen Rücksicht genommen war. Wir dürfen jedoch nicht vergessen, dass jener Aufschwung, den die Pflege der kirchlichen Musik ausserhalb der Kirche seit dem Anfange dieses Jahrhunderts genommen, eben noch zu neu war und jene Forderungen, welche der kirchlichen Musik die ihr eigene Stätte wieder bereiten helfen wollen, noch zu ungewohnt erscheinen müssen, nach einer so langen Zeit des entgegengesetzten, wenn auch verkehrten, so doch durch die Gewohnheit gewissermaassen sanktionirten Gebrauchs.

Um so mehr ist die Bereitwilligkeit anzuerkennen, mit welcher der Baumeister der Kirche, Herr Prof. Adler, unter Zustimmung des Magistrats auf die Pläne des Verfassers einging, so dass jetzt ein sehr günstig gelegener Raum, welcher früher für die Aufnahme von Gemeinde-Mitgliedern bestimmt war, ganz speziell zur Aufnahme eines Chors von mindestens 100 Personen, *eventualiter* sogar noch des entsprechenden Orchesters, hergerichtet ist.

Das Orchester steigt in fünf Terrassen auf und erhält Bänke ohne die nur störenden Rücklehnen. Allerdings ist in Folge seiner früheren anderweitigen Bestimmung ein Uebelstand geblieben, der nicht vermieden werden konnte, wenn nicht die ganze Anlage dieses Theiles der Kirche hätte verändert werden sollen. Es ist dies die im Verhältnisse zu der grossen Breite nur geringe Tiefe des Chors. Jedoch ist dieselbe immer noch grösser, als bei den meisten anderen Kirchen Berlins.

Das Zweite, was nun die Orgel selbst von den meisten anderen unterscheidet, ist die Anlage des Spielschrankes (mit dem Sitz für den Organisten).

Derselbe erhält nämlich seinen Platz an der Orgelchorbrüstung, so, dass der Organist den Rücken der Kirche zuwendet und zwischen sich und der Orgel den Chor hat. Der Organist vermag also nöthigenfalls von seinem Platze aus den Chor zu leiten, ein Vortheil, der in vieler Hinsicht nicht zu unterschätzen ist. Denn nicht immer sind für den Dirigenten und Begleitenden zwei Personen vorhanden. Aber auch, wenn dies letztere der Fall, hat der Dirigent den Vortheil, den Akkompagnateur dicht neben sich zu haben, während Letzterer, um das Taktiren des Dirigenten zu sehen, nicht erst des Spiegels bedarf, wie es nothwendig ist, wenn der Spielschrank in der bisherigen Weise in der Orgel selbst angelegt wird.

Allerdings ergeben sich aus der bedeutenden Entfernung des Spielschranks von der Orgel nicht unerhebliche Schwierigkeiten für die Mechanik derselben. Dieser Nachtheil wird jedoch paralysirt durch die eigenthümliche mechanische Konstruktion der Orgel. Dieselbe ist nach dem Prinzip der Kegelladen angelegt. Es würde zu weit führen, wenn der Verfasser hier den Unterschied dieses von mehreren der berühmtesten Orgelbaumeister der Neuzeit, wie Walker in Ludwigsburg und Cavaillé-Coll in Paris, adoptirten Systems von dem früher allgemein üblichen der Schleifladen auseinandersetzen wollte; derselbe hofft vielmehr Gelegenheit zu haben, sich eingehender über dasselbe aussprechen zu können nach vollendetem Bau der Orgel. Nur soviel sei hier erwähnt, dass einer der vielen Vorzüge dieses Systems, welche es besitzt, wenn es recht und von geschickten Händen angewendet wird, in der grossen Leichtigkeit der gesammten Traktur des Werkes und in der Bequemlichkeit besteht, mit welcher dieselbe regulirt werden kann. Beispielsweise sei erwähnt, dass zu den Registerzügen, zu welchen bei der früheren Konstruktion starke eichene Stangen gehörten, bei dem neuen Systeme nur einigermaassen starke Abstrakten benutzt werden können. Um jeden Widerstand der Mechanik, wie er bei der grossen Entfernung der Orgel vom Spieltische unvermeidlich ist, zu besiegen, erhält das Werk zwei pneumatische Hebel.*)

---

*) Interessant ist in dieser Beziehung eine Stelle aus dem Bericht des verstorbenen berühmten Organisten Hesse über die nach diesem Systeme von Cavaillé-Coll gebaute neue Orgel in der Kirche St. Sulpice in Paris, welche einer Brochüre, betitelt: »*L'étude sur l'orgue monumental de Saint-Sulpice et la facture d'orgue moderne, par l'Abbé Lamazou*« entnommen ist und folgendermaassen lautet: »*Les cinq claviers se jouent au moyen de machines pneumatiques avec aussi peu de résistance qu'un piano à queue de fabrique anglaise*«.

Uebrigens ist auch bei Orgeln älterer Konstruktion der pneumatische Hebel angewendet, z. B. bei der Orgel in der hiesigen St. Petri-Kirche, von Buchholz gebaut, welche sich trotz ihrer vier Klaviere auch nicht schwerer als ein englischer Konzertflügel spielt, und hat sich derselbe, dank der vortrefflichen Arbeit dieses bedeutenden Orgelbaumeisters, bislang vortrefflich bewährt. Einen Spieltisch, zumal so weit von der Orgel entfernt, besitzt dieselbe allerdings nicht.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Dr. Otto Taubert, Geschichte der Pflege der Musik in Torgau vom Ausgange des 15. Jahrhunderts bis auf unsere Tage. Torgau 1868, Friedr. Jacob's Buchhandlung. In 4. 36 S.

Der Verfasser, seit 1863 Kantor und Gymnasiallehrer an dem Gymnasium zu Torgau, hat sich die sehr verdienstliche Aufgabe gestellt, der Geschichte der dortigen Kantorei in den noch vorhandenen Akten und auch gedruckten Werken nachzuforschen und das Resultat in obigem Buche niederzulegen, welches ein sehr interessantes Bild dieser alten, schon vor 1493 bestehenden Pflanzstätte der Kunst darbietet. Wir begegnen dort so manchem Manne, welcher sich in der Musik hoch verdient gemacht hat und an den die Geschichtsschreibung bisher kaum mit einem Worte gedacht hat. Das grösste Interesse erweckt aber die aktenmässig beglaubigte Le-

bensbeschreibung Johann Walther's, des früheren Kantors zu Torgau und späteren churfürstlich sächsischen Kapellmeisters. Das Leben dieses Mannes tritt hier in einfachen und wahrheitsgetreuen Zügen so klar hervor, dass kaum noch Etwas hinzuzusetzen übrig bleiben wird. Wir müssen es dem Verfasser doppelt anerkennen, dass er sich nicht allein auf die Mittheilung der Aktenstücke beschränkt, sondern auch die genaueste Notiz von den bereits anderweitig veröffentlichten Nachrichten genommen hat, denn nur so konnte er das Bild vervollständigen.

Der Nachfolger Walther's in der Kantorei zu Torgau war Michael Voigt (Voigtus, Voctus, 1550—1604). Er ist der Sammler und Herausgeber des Werkes »*Praestantissimorum artificium lectissimae Missae* etc. Witeberg. 1568«, welches acht Messen zu fünf und sechs Stimmen von Lupus, Lupus Hellinck, Matth. le Maistre, Th. Crequillon und Jo. de Cleve enthält. Einige Jahre später (1618) begegnet uns Abraham Schade (Schadaeus), der Herausgeber des grossen Sammelwerkes »*Promptuarii musici* etc. Argentinae 1611—1617, in vier Theilen, 485 mehrstimmige Gesänge enthaltend«. Seite 25 theilt der Verfasser drei interessante Briefe des jungen und unbekannten C. G. Reissiger mit, welcher sich 1819 zur vakanten Kantorstelle gemeldet hatte, doch die Bewerbung noch vor der Prüfung wieder zurückzog. S. 32 und 33 wird statt des fehlenden Inhaltsverzeichnisses ein chronologisches Verzeichniss aller in Torgau von 1548—1863 angestellten Kantoren, Organisten und Stadtmusici gegeben, wobei eine Seitenangabe ganz erwünscht gewesen wäre. Ausser diesem Gewinn an biographischem Material bietet die Beschreibung der damaligen Verhältnisse: der Kantoreigesellschaft in Torgau, der allgemein musikalischen Zustände, des Antheiles, welchen die Fürsten und das Publikum daran nahmen, so viel Neues und bis ins Detail gehende Schilderungen, dass das Werk nicht nur für den Musikforscher eine sehr willkommene Gabe ist, sondern jedem Gebildeten als ansprechende Lektüre empfohlen werden kann.

Dr. Otto Taubert, Paul Schede (Melissus). Leben und Schriften. Torgau 1864, Friedr. Jacob's Buchhandlung. In 4. 18 S.

Die musikalische Bedeutung dieses einstmals hochgefeierten und vom Kaiser Maximilian II. gekrönten Dichters tritt zwar erst in zweiter Linie auf, doch sind immerhin seine musikalischen Leistungen so bedeutend, dass sein Name in allen bekannten Musik-Lexika vertreten ist, wenn der ihm gespendete Raum auch sehr gering ist. Eine so hochbegabte Natur wie Melissus kann immer den Anspruch erheben, dass Alles, was sie hervorbringt, eine gewisse Berechtigung und Bedeutung in sich schliesst.

Die Biographie ist ganz vortrefflich geschrieben; der Verfasser besitzt ein grosses Geschick, die trockensten Untersuchungen und detaillirtesten Forschungen in ein so interessantes Gewand zu hüllen, dass man sich gern mit ihm in die staubigsten Aktenstücke vertieft, um seinen Auseinandersetzungen zuzuhören. Als Musiker hätten wir freilich gewünscht, über die Kompositionen Melissus' etwas Näheres zu hören. Der Verfasser giebt wohl eine bibliographische Beschreibung und den Fundort derselben an, aber die Kompositionen selbst scheint er nicht zu kennen. Ich kann hier noch hinzufügen, dass sich die »*Cantiones music. 4 et 5 vocum.* Viteberg. 1566« auf der Ritterakademie zu Liegnitz befinden, und es sich wohl der Mühe lohnte, den berühmten Poeten auch einmal als Komponisten kennen zu lernen.

Im Jahre 1572 erschien auf Wunsch Churfürst Friedrichs III. Melissus' deutsche Uebersetzung der ersten 50 Psalmen David's nach der Marot-Beza'schen Bearbeitung mit den französischen Melodien versehen, welche nicht Goudimel komponirt hat — wie Hr. Taubert fälschlich Seite 8 angiebt —, sondern welche bekannten weltlichen oder geistlichen Liedern entlehnt worden sind. Eine für die Musikforschung interessante Neuigkeit ist aber das Freundschaftsverhältniss zwischen Melissus und Orlandus de Lassus, welches sie am kaiserlichen Hofe in Wien in den Jahren 1566 oder Anfang 1567 geschlossen haben müssen, denn Melissus schildert in einem Gedichte (s. Taubert S. 2, Anmerkung 7, und S. 7) dieses Freundschaftsbündniss mit bewegten Worten. Die sich hierauf beziehende Strophe lautet:

»*Quam juvat et melli est ejus meminisse beati*
Temporis, o niveum, candide Lasse, diem,
Quo dextras, fidei testes et mutua primum
Foedera non vanis junximus auspiciis:
Tunc cum praelustres aulas sequeremur uterque
Tu ducis Alberti, Caesaris ipse mei.«

Da sich Melissus damals am kaiserlichen Hofe wegen der Erziehung von 42 jungen Edelleuten befand, so kann dieses Zusammentreffen eben nur dort geschehen sein und lässt sich der bisher am Wiener Hofe unbekannte Aufenthalt Lassus' nur dadurch erklären, dass er sich im Gefolge seines Fürsten, Herzog Albert's von Bayern, bei einem Besuche am kaiserlichen Hofe zu Wien befunden haben muss. Daher sagt auch Melissus: »*Tu ducis Alberti, Caesaris ipse mei*«. Dies mag auch der Grund gewesen sein, wesshalb Petrus Joanellus sich bewogen fühlte, mehrere Kompositionen von Lassus in das grosse Sammelwerk »*Novum thesaurus musicus*« (1568) aufzunehmen, obgleich alle anderen darin vertretenen Komponisten angestellte kaiserliche Musici waren.

Beide Werke Hrn. Dr. Taubert's zeichnen sich durch eine geschickte Anordnung und Verwerthung des Stoffes aus, und ihr positiver Werth erhält durch die schöne, fliessende und anregende Sprache noch den des wirklich Anziehenden. *Robert Eitner.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Frankfurt a. M.,** Februar. (Aufführung des Belsazar im Cäcilien-Verein.) Am 2. d. M. führte der Cäcilien-Verein unter Leitung des Direktor Müller Händel's »Belsazar« auf. Es ist unseres Wissens das erste Mal, dass dieses wenig bekannte Werk hier gehört wurde; gewiss wenigstens in der Gestalt, in der es uns vorgeführt wurde. Es wird Sie freuen, zu vernehmen, dass der echte »Belsazar«, und nicht die Verpfuschung von Mosel, zur Aufführung kam. Nicht zwar ohne alle Verkürzung, denn dies ist bei der Länge des Werkes kaum denkbar; doch war Nichts, was in der gegebenen Handlung ein wesentlich nothwendiges Glied ausmacht, hinweggelassen: wo dieses einzig richtige Prinzip festgehalten ist, da soll man über einzelnes Ausgefallene, was man lieber bewahrt gesehen hätte, und über einzelnes Beibehaltene, was man vielleicht lieber ganz fort hätte, nicht mäkeln. Die Aufführung kann dem Cäcilien-Verein nur zur höchsten Ehre gereichen. Dieser Verein, der im vorigen Jahre sein 50jähriges Jubiläum feierte, ist eine alte Zierde unserer Stadt und eine der reinsten musikalischen Kunststätten, die es irgendwo giebt. Sein Direktor und seine Sänger verschmähen es nicht, in dem Museum gelegentlich kleinere und grössere Tonwerke neuesten Datums, und immer in ihrer bekannten Virtuosität, der Salonwelt vorzutragen; in seinen eigenen Hallen aber, für den eigenen Kreis seiner Mitglieder, hat er seit der langen Zeit seines Bestandes nie Etwas gesungen, was nicht der Mode und dem Tagesgeschmack entwachsen, dem nicht durch die Weihe der Zeit und die Prüfung der Welt das Zeugniss der Klassicität ausgestellt wäre. Der Gesellschaft ist nichts Besseres und Höheres zu wünschen, als dass sie immer auf diesem sichern Wege beharre. Die Ausgabe der Händel'schen Werke eröffnet ihr zunächst eine ganze Reihe von noch wenig oder gar nicht bekannten Werken des alten Meisters, die sie ihren Zuhörern als neueste Novitäten vorführen kann. Jedes neue Studium, jede neue Darstellung wird das Verständniss dieser edlen Kunstwerke bei Sängern und Hörern befördern. Und auf einem so gut bereiteten Boden ist das nicht schwer. Die Aufführung des »Belsazar« im Grossen und Ganzen liess kaum etwas Wesentliches zu wünschen oder auszusetzen. Die Soli waren theilweise durch geschickte Berufungen (Dr. Gunz für Belsazar, A. Schulze für Gobrias) vortrefflich gedeckt; Chöre und Instrumente waren in der Präcision, an die wir gewöhnt sind, eingeübt; der Direktor hatte sich die verdienstliche Mühe gegeben, für die Ausfüllung der Orchesterstimmen, die in Ermangelung einer Orgel nöthig war, selber Sorge zu tragen. Wenn wir unserer vollen Anerkennung ein paar Bemerkungen beizufügen wagen, so mögen diese ja nicht auf Rechnung einer mäkelnden Kritik gesetzt, sondern nur dem wohlmeinenden Wunsche beigemessen werden, einige Erfahrungen, die wir aus eigenem Studium oder aus der Vergleichung anderer Aufführungen schöpfen, mitzutheilen, um vielleicht für eine künftige Wiederholung noch einige Feilstriche anzugeben. Was zunächst das Orchester angeht, so können wir uns, ohne Partitur und Zusätze vor uns zu haben, natürlich nicht anmaassen, ein eingehendes Urtheil darüber haben zu wollen; wir wollen aber nicht verhehlen, dass uns in einer Reihe von Chören, bei denen man die Steigerung der Instrumentalmittel am begreiflichsten und unverfänglichsten finden würde, die Singstimmen durch das Orchester allzu verhüllt vorkamen. Die Händel'sche Behandlung des Chorgesanges ist eben der Art, dass sie eine geräuschvolle Instrumentik nur in seltenen Fällen zulässt, in denen Händel dann schon selbst dafür sorgte; alle fugirten Chöre verlieren die scharfen Contouren der Gesangzeichnung, wenn sie auch nur mit allzu massigen Ripienstimmen in Händel's eigener Vorzeichnung begleitet werden. Der Cäcilien-Verein selbst war früher in dieser Beziehung eine merkwürdig lehrreiche Schule. Unsere Erinnerung reicht weit genug zurück, um uns die Zeit zu vergegenwärtigen, wo der Verein die grössten Werke von Händel und Bach nur mit Begleitung eines Flügels und eines Basses aufführte: was man dabei auch in Bezug auf die Totalität der Musikwerke vermissen mochte, die Wirkungen des Chorgesangs waren immer von einer solchen Durchsichtigkeit, Reinheit und Kraft, dass man daraus allein ermes-

sen konnte, wie wenig instrumentale Beigabe nöthig war. Was die Ausführung der Chöre betrifft, so würde im Allgemeinen auch ein heikler Geschmack kaum Etwas aussetzen mögen; den beiden letzten, namentlich dem vorletzten, würde ein etwas feurigeres Tempo gut gethan haben. Für die Wirkung des ersten Chores ist es von einigem Belang, dass man sich den Text (obgleich sich keine Anweisung dazu vorfindet) dahin interpretire, dass die Worte »O lange Zeit« von den Persern gesungen werden und dass dann die höhnische Fortsetzung des Babylonierchors: »Zu kürzen euch die lange Zeit, sind wir zu Scherz und Spiel bereit« die Antwort auf diesen Stossseufzer ist: da wir die Oratorien nicht auf der Bühne singen, so sollte dies dadurch deutlich gemacht werden, dass die paar Worte nur von wenigen Stimmen gesungen würden. So sollten in dem Euphratchor doch gewiss auch die beiden Halbchöre nur mit der halben Stimmenzahl gesungen werden: der schliessende Vollchor macht sonst nur seine halbe Wirkung. Und auch der Chor der Magier sollte nur von einigen Stimmen gesungen werden, um die unheimliche Stille der ganzen Scene nicht zu stören, die im Uebrigen von allen Theilen meisterhaft ausgeführt wurde. Von den Solopartien sagten wir bereits, dass sie sehr vortrefflich versorgt waren. Dr. Gunz ist ein erkorener Belsazar; er brachte von der Bühne die unerlässliche dramatische Lebendigkeit und Natürlichkeit mit, ohne eine Spur von theatralischem Wesen: das Rühmlichste, was man von einem oratorischen Vortrage sagen kann. Gelegentlich, wie in den unbegleiteten Stellen der Becherarie, hätte er sich wohl noch etwas mehr in der Freiheit des dramatischen Ausdrucks gehen lassen können, in dem er in allen seinen Recitativen ein nachahmenswerthes Beispiel gab. Die Sängerin des Cyrus hätte in dieser Beziehung von ihm lernen können, die — obgleich der Bühne angehörig — die lebensvollen Recitative in einem gar zu monotonen Pathos absang: in Händel's dramatischen Oratorien sollten, gerade weil ihnen die Bühnenaufführung abgeht, alle Recitative nur um so dramatischer, rascher, naturtreuer vorgetragen werden. Die Sängerin der Nitokris verdient besonders ausgezeichnet zu werden. Man hörte ihr an, dass sie am Orte lebt, dass sie sich mit dem Direktor einlebt in ihre Aufgabe; Alles war da richtig gegriffen und wohl verstanden; an dem herrlichen Eingangsrecitative, das man selten wohl auch in den vollständigeren Aufführungen hören wird, musste jeder Kundige seine Freude haben. Am wenigsten gut ist Daniel gefahren. Dürften wir zum Schlusse einen ketzerischen Vorschlag machen? Die Stelle wird nur sehr selten gut fahren. Sie verlangt einen jener gewaltigen Alte, für die Händel seine Dejanira, die Tugend (in der Wahl des Herakles), die Hera und Style gesetzt hat; ohne eine solche Stimme geht das wunderbar begleitete Recitativ im ersten Akte, eines der erhabensten Musikstücke, die es giebt, platt verloren, das fast der Glanzpunkt des ganzen Werkes ist. Hat man einen solchen privilegirten Alt nicht, so würden wir immer rathen, die Rolle von einem Baryton singen zu lassen.

✱ **Hannover.** Der Tenorist Herr Dr. Gunz ist, wie den Hamburger »Jahreszeiten« von hier gemeldet wird, der theatralischen Laufbahn müde und gedenkt seinen Gesang künftig ausschliesslich dem Konzertvortrage zu widmen. Nach dem vorstehenden Berichte aus Frankfurt a. M. über seine Leistung im »Belsazar« lässt sich annehmen, dass ihn zu solcher Aenderung (falls sie sich bewahrheiten sollte) nur künstlerische Gründe veranlassen. Mit unserer Freude hierüber können wir nicht unterlassen zugleich den Wunsch kundzugeben, dass die Thätigkeit eines Konzertsängers in unserm musikalischen Leben sich auch äusserlich immer lohnender gestalten möge.

✱ **Karlsruhe**, 5. Febr. (Oper und Konzerte.) Die erste Aufführung von Wagner's »Meistersingern« möge die Veranlassung werden, dass in die Spalten der musikalischen Zeitung auch von hier aus Berichte über die Leistungen unserer musikalischen Kräfte gelangen. Es hatte über dem Werk allerlei Missgeschick gewaltet. Seit September waren Orchester und Sänger mit dem Einstudiren beschäftigt; keine andere erhebliche Opernaufführung konnte inzwischen vorgenommen werden. Endlich war man fertig. Da erkrankte unser erster Tenor, Brandes, und ein Ersatz war nicht zu schaffen, weil man die Oper bisher nur in München gegeben hatte und man dort den Sänger der ersten Tenorpartie nicht entbehren konnte. Höchster Verwendung gelang es endlich, Hrn. Nachbaur den Urlaub für einige hiesige Aufführungen auszuwirken. Man schlug bereits vor, um diesen Preis müsse in München Badens Bereitwilligkeit zur Bildung eines deutschen Südbundes erklärt werden. Nun ist die erste Aufführung, zu der sich auch Musiker und Kunstfreunde aus Stuttgart, Mannheim u. a. eingefunden hatten, glücklich vorüber. Dass Männer von ernster, künstlerischer Richtung über Vieles in dieser Oper den Kopf schütteln, kann nicht verwundern. Die Weise, wie der Componist die menschliche Stimme dem Orchester gegenüber herabdrückt, die unaufhörliche Wiederholung von Motiven, die doch eigentlich mehr Phrasen als Melodien sind und noch dazu der Originalität theilweise entbehren, die entschieden ins Gebiet des Hässlichen übergehenden zahlreichen Dissonanzen, die Zerdehnung und Sentimentalität der Empfindungen, welche namentlich manche monologische Stellen zu langweiligen Litaneien macht (insbesondere diejenigen, in denen Wagner in eigner Person über seine Meisterstellung in der Gegenwart durch den Mund seines Hans Sachs das Wort nimmt), endlich der grossentheils unerträgliche, ungeschickte und unklare Text: alles das sind Thatsachen, welche eine besonnene Kritik wohl kaum hinwegschaffen kann. Und dennoch hat das Werk grossen Erfolg und hat denselben auch hier gehabt. Die wirklich geniale Weise, wie sich dramatisches Leben entwickelt, die an manchen Stellen zauberisch wirkende Instrumentation, ein bei Wagner entschieden überraschender Humor, der mit vielem Grellen versöhnt; endlich vor Allem die unverkennbare ernste und tüchtige Gesinnung, welche hier ein Stück altdeutschen Lebens mit realistischer Wahrheit und nationaler Wärme vergegenwärtigt hat, werden gewiss überall dem Werke Freunde erwerben und auch wer die Theorien des Komponisten für falsch oder bedenklich hält, wird sich zu der Anerkennung genöthigt finden, dass wir es hier mit einem in jeder Beziehung merkwürdigen Werke zu thun haben. Die Schwierigkeiten der Aufführung sind freilich gross. Um so mehr gereicht es einer Bühne zur Ehre, wenn die Darstellung so vortrefflich ausfällt, als wir es von der unseren rühmen dürfen. Das Publikum war sichtlich sehr animirt. Das unseren Sängern durch Devrient's Leitung auch sonst zur Gewohnheit gewordene treffliche Zusammenspiel feierte einen wahren Triumph, und die Einübung war eine so ausgezeichnete, dass auch bei den schwierigsten Stellen nicht das kleinste Misslingen den Eindruck störte. Auch Herr Nachbaur hat sich über den Empfang des hiesigen Publikums nicht zu beklagen. Aber eine sehr richtige Empfindung war es, welche das Publikum leitete, wenn es nach dem ersten Akte und nach dem Schlusse des Ganzen ausser den Trägern der Hauptrollen (die jedesmal gerufen wurden, sobald der Vorhang herunterging) stürmisch das Erscheinen des Hofkapellmeisters Levi verlangte. Denn ihm und dem vortrefflichen Orchester gebührt vor Allem die Ehre des Tages. So hat denn unsere Oper auch in diesem Winter ein grosses neues Werk gebracht, gerade wie wir im vorigen die Genugthuung hatten, Schumann's »Genoveva« durch die sorgfältigste Einstudirung hier von einem Erfolg begleitet zu sehen, der dem schönen Werke anderweit wohl nur in Leipzig geworden ist. — Die Instrumentalmusik ist bisher durch vier Symphoniekonzerte und einige Quartett-Soiréen vertreten gewesen. In den ersteren sind zwei Beethoven'sche Symphonien (IV und I), eine von Haydn und die »Weihe der Töne« von Spohr zur Aufführung gekommen. Bei dieser, deren Aufnahme sich durch Spohr's allgemeine Bedeutung gewiss rechtfertigt, wurde uns allerdings der Eindruck nicht erspart, dass die Komposition bereits veraltet ist und entschieden Langeweile erregt. An Ouvertüren haben wir die grosse zur »Leonore« und die Festouvertüre von Rietz (A-dur) gehört. Besondere Hervorhebung verdient noch Mozart's Maurerische Trauermusik, welche lebhaften, wohlverdienten Beifall fand. An Solovorträgen ist der des Beethoven'schen Es dur-Konzerts durch Fräulein Mehlig aus Stuttgart und ein Violinkonzert von Spohr, welches unser Deecke spielte, zu nennen; die Krone von Allem war aber Joachim's Spiel, der an zwei Abenden das Beethoven'sche, das Mendelssohn'sche und sein eigenes Ungarisches Konzert vortrug. Der wundervolle Gesang seiner Frau bildete den vokalen Bestandtheil dieser Aufführungen. An den anderen Abenden hatten wir uns einmal des Vortrags einer grossen Graun'schen Koloraturarie und einiger selbstkomponirter Lieder durch die geniale Pauline Viardot zu erfreuen, welche diesen Winter hier lebt. Ausserdem haben nun schon mehrere ihrer Schülerinnen durch ihren Gesang von dem trefflichen Unterricht Zeugniss abgelegt, welchen die weltberühmte Künstlerin zu ertheilen weiss. — Vor Weihnachten besuchte uns auch Stockhausen, und so fehlte es denn auch in dieser Beziehung nicht an dem Besten, was unsere Zeit überhaupt bieten kann. — Mit der Eröffnung von Quartettsoiréen haben sich vier unserer Hofmusiker (Deecke, Steinbrecher, Glück, Lindner) ein entschiedenes Verdienst und durch die sorgfältige und elegante Ausführung auch lebhaften Beifall erworben. Neulich war auch das Florentiner Quartett (Jean Becker) hier und brachte ausser einem etwas langweiligen D moll-Quartett von Spohr das Es dur-Quartett von Mozart und das C dur-Quartett von Beethoven, namentlich das erstere in vortrefflicher Ausführung.

✱ **München.** Die Münchener Korrespondenz in der vorigen Nummer über Lachner's etwaigen Wiedereintritt in seine frühere Thätigkeit können wir dahin ergänzen, dass, wie der »A. A. Ztg.« von hier geschrieben wird, der genannte Meister auf Grund ärztlicher Zeugnisse jetzt um seine vollständige Pensionirung nachgesucht, die Intendantur dieses Gesuch dem Könige aber mit der Bitte überreicht hat, einstweilen ein weiteres Ruhejahr zu bewilligen.

Hieraus scheint deutlich genug zu erhellen, dass Lachner nicht gewillt ist, in die bestehenden Gegensätze abermals thatkräftig einzutreten.

✱ **London.** Die Ersparnisswuth und das Bestreben, die Steuern möglichst auf andere, bisher begünstigte Gegenstände abzulenken, veranlassen allerlei neue Vorschläge. Einer der neuesten, die der Finanzminister in so grosser Zahl erhält, zielte auf eine Klaviersteuer. Der Briefsteller motivirte seinen Vorschlag 1) als einen gemeinnützigen, weil der Verbreitung dieses »abscheulichen Lärminstruments« in Privathäusern dadurch am meisten Eintrag gethan, also für die Ruhe der sonstigen Bewohner am besten gesorgt werde, und 2) als einen leicht ausführbaren, da besagter Lärmkasten sein Dasein überall deutlich genug kundgebe, also von einer Verheimlichung dieses Steuerobjekts gar nicht die Rede sein könne. Einstweilen bereitete der Brief dem Empfänger einen heiteren Augenblick; ob aber nicht eines Tages die handfesten Broadwoods und welchen Erards ebenfalls ihre Steuer erlegen müssen, ist noch gar nicht zu sagen und durchaus nicht unwahrscheinlich.

✱ **London.** Unlängst stichelte ein »Künstler in Brighton« in einer Zuschrift an die Londoner Musikzeitung »*The Orchestra*« auf das einträgliche Kompagniegeschäft, welches die Klavierspielerin Arabella Goddard und der musikalische Kritiker der »Times« Davison, die seit einigen Jahren verheirathet sind, mit einander führen, wobei namentlich Herr Davison schöne Tage habe. Frau Davison-Goddard richtete darauf einen Brief an den Herausgeber, in welchem sie ihm »zu wissen thut«, dass ihr Gemahl von Allem, was sie in Konzerten eingenommen, »noch nie einen Heller« bekommen habe, und »verlangt« von besagtem Redakteur, diese Aufklärung in der nächsten Nummer seiner Zeitung zum Abdruck zu bringen, was auch geschah. Ihr Spielgeld war also bisher wohl nur ihr Nadelgeld. Aber das Kompagniegeschäft besteht dabei doch, und zwar, wie Jeder sehen kann, der nicht blind sein will, in voller Blüthe und trägt reiche Ernten.

✱ **London.** (The Pitch. Sims Reeves. J. Barnby. Händel's Jephtha.) *M. A.* Seit einigen Wochen wird hier ein lebhafter Streit geführt um die Einführung der niedrigen Pariser Stimmung. Dieser Gegenstand wurde hier schon vor Jahren erörtert, führte damals aber zu keinem Resultat. Jetzt endlich ist die Sache in Schwingung gekommen, und die Frage nach der Stimmhöhe (*pitch*) hat sogar eine Art Krisis herbeigeführt. Der bekannte Oratorien- und Balladen- oder Liedersänger Sims Reeves war von Anfang an bestrebt, die neue Stimmung zur Geltung zu bringen. Am hartnäckigsten widersetzte sich die grosse Chorgesellschaft *The Sacred Harmonic Society* unter Costa's Direktion, eben derjenige Verein, in dessen Aufführungen der genannte Tenorist seit einem Vierteljahrhundert seine reichsten Ernten gehalten und seine grössten Triumphe gefeiert hatte. Als Sims Reeves nun kürzlich erklärte, dort nicht mehr in der alten hohen Stimmung singen zu wollen, gab man eine seiner Kraftrollen, den »Judas Makkabäus« — ohne ihn, vielleicht im Herzen froh, den alternden Sänger auf diese Weise durch eine jüngere Kraft ersetzen zu können. An seiner Statt sang Vernon Rigby, und die Beifallssalven waren zum guten Theil wohl nur eine Demonstration. Stellen wie »*Sound the alarm* (Blast die Trompete)«, die Sims Reeves so tief aufregend vorzutragen wusste (namentlich durch ekstatische und doch nicht gesanglich unschöne Betonung des Einen Wortes »*alarm, alarrrm*«), wird man schwerlich fürs erste so wieder hören. — Der grosse Verein und der grosse Sänger hätten sich trotz der abweichenden Meinungen über »*the pitch*« wohl noch länger vertragen, wenn nicht andere Verstimmungen dazwischengekommen wären. Ein Herr Joseph Barnby kündigte zu Anfang dieses Jahres sechs oratorische Konzerte an, zu dem ausdrücklichen Zwecke, die französische oder vielmehr kontinentale Stimmung (*le diapason normal*) einzuführen (*one of the principal features in which will be the introduction of the French — or rather Continental — pitch*). Sims Reeves hatte seine Mitwirkung zugesagt für alle sechs Konzerte. Musste nun das Bestreben, hierdurch die neue Stimmung für England zu inauguriren, von der *Sacred Harmonic Society* schon als oppositionell empfunden werden, so enthielt Hrn. Barnby's Ankündigung noch einen anderen Punkt, der den offensten Gegensatz zu dem grossen Oratorienverein aussprach. »Es ist nicht die Absicht der Beförderer dieser Konzerte«, heisst es darin, »durch eine grosse Zahl der Ausführenden anzuziehen; das Bestreben wird vielmehr sein, Wirkung zu erzielen durch ein gutes Gleichmaass der Kräfte: und auf solche Weise hofft man, dass die wichtigen Solopartien der grossen Oratorien mit Chor und Orchester in einem richtigen Verhältniss stehen werden. Der Chor wird bestehen aus den Mitgliedern des Barnby'schen Singvereins und 300 Sänger nicht übersteigen [das Minimum in der *Sacred Harmonic Society* ist 600—700 ! !] bei einem auserlesenen Orchester von etwa 60. Herr Sims Reeves ist engagirt und wird in sämmtlichen Konzerten singen«. Um den Stachel noch etwas tiefer zu drücken und mit dem populären Sänger zu paradiren, setzt Mr. Barnby bei Anzeige von Händel's »Jephtha« hinzu: »Der ganze Part von Jephtha ist eine der grössten Tenorpartien, die je geschrieben sind«, was freilich wahr genug ist, unter obbewandten Umständen von jenem Verein, der mit einem kleinen Chor (d. h. mit 600—700 Sängern) in Exeter Hall, mit einem grossen Chor (3000—4000 Sänger) aber im Krystallpalast die Oratorien heruntersingt, doch als eine etwas bittere Wahrheit empfunden werden musste. Herr Barnby erreichte aber durch all dies, was bei dem Uebergewicht der *Sacred Harmonic Society* und den zersplitterten Interessen einer solchen Stadt so selten Jemand erreicht: sein Unterfangen, den »*pitch*« zu ändern, wurde für und wider besprochen, der Bruch des Tenoristen mit seinen alten Quartiergebern ebenfalls, und die allgemeine Aufmerksamkeit war damit gewonnen. So führte er am 5. Februar den Jephtha auf, und die Blätter läuteten hinterdrein mit Leitartikeln. Bei diesen »Kritiken« war es mir nun namentlich interessant zu beobachten, wie sie sich wohl zu demjenigen Gesichtspunkte verhalten würden, den Hr. Barnby ebenfalls als einen seiner Hauptzwecke hingestellt hatte und der einen rein musikalischen oder künstlerischen Gegenstand betraf von ungleich höherer und bleibenderer Bedeutung, als die Frage nach der temporären Höhe der Stimmgabel — ich meine damit sein Vorgeben, das (durch die *Sacred Harmonic Society* gestörte) Gleichgewicht zwischen Solisten und Chormassen bei oratorischen Werken wieder herzustellen, nämlich durch ein weniger gedrücktes, freieres Hervortreten der Solo sänger. Fast komisch ist es nun, wenn Niemand durch die Aufführung von diesem Bestreben eine Ahnung bekommen hat, und noch komischer, wenn einstimmig dem — Chore der Preis zuerkannt wird! »Die Aufführung als Ganzes betrachtet, gebührt dem Chore der Löwenantheil des Abends«, sagt *The Musical Standard*. Und der Kritiker des »*Athenäum*«, der diesmal seinen unglücklichen Tag gehabt haben muss, macht aus dem Werthverhältniss der Solo- und Chorpartien in dieser Aufführung sogar Schlüsse auf ihr Werthverhältniss in Händel's Komposition und verfällt in Banalitäten, die man zwar drüben bei Ihnen und überhaupt auf dem Festlande vielfach hören kann, die aber bei uns bisher nicht (oder nur in den Kreisen »fremder Artisten«) üblich waren. Oder hält Chorley's Nachfolger es für zeitgemäss, mit der Annahme der kontinentalen Tonhöhe auch die Kritik über unsere Oratorien, namentlich über unsern herrlichen Händel, auf das Maass kontinentaler Vorurtheile herabzustimmen? Wir danken schönstens dafür. Herrn Barnby's Aufführung anlangend, muss nun aber gesagt werden, dass er nicht das Geringste gethan hatte, das verheissene »Gleichgewicht« herzustellen, und aus Allem was vorging erhielt ich die Ueberzeugung, dass er gänzlich im Unklaren oder gar im Irren sein muss über die Mittel, welche dies etwa bewirken könnten. Es schien sogar Alles darauf angelegt, den Mangel jenes Gleichgewichts, und eben auf Kosten der Solisten, empfinden zu lassen. Zunächst war die Solisten-Schaar unzulänglich (Sims Reeves eingeschlossen) und zum Theil herzlich schlecht; doch dies mag so hingehen, denn nicht Jedem stehen die besten vorhandenen Kräfte zur Verfügung. Nun wurde aber eine Orgel dabei verwandt, so miserabel, dass Jemand den Rath giebt, Herr Barnby möge sie verschliessen und zur nächsten Aufführung den Schlüssel verlieren. Was indess am schlimmsten: Herr Arthur Sullivan, einer unserer jungen Komponisten, wurde in Bewegung gesetzt, »begleitende Windinstrumente« hinzuzusetzen, welchem Auftrage er sich denn auch mit der Einsicht und Bescheidenheit eines moderngesinnten Neulings entledigte, so dass manche Solostücke hierdurch förmlich umgebracht wurden. Mehr hierüber zu sagen, ist unnöthig. Barnby hat also Nichts gethan, als in die oft gehörte Klage von dem Ueberwiegen der Chorkräfte in den Aufführungen der *Sacred Harmonic Society* eingestimmt und für seine unternommenen Konzerte hieraus Nutzen, d. h. Erfolg zu ziehen gesucht; aber jenem Uebelstande (den, wie Sie sich erinnern, wir hier oft genug besprochen und beklagt haben) abzuhelfen, oder nur einen wirklichen Anfang zum Besseren zu machen, ist er nicht der Mann. — Eine Bemerkung allgemeinerer Natur muss ich noch hinzufügen. Dass ein simpler Singverein, und nicht die Oper, hier den erfolgreichen Versuch der Einführung einer neuen Stimmung macht, zeigt den ganzen Unterschied unserer musikalischen Verhältnisse von den kontinentalen. Drüben ist die Oper das Tonangebende, hier sind es die freien bürgerlichen Chor- und Konzertvereine.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. März 1869. **Nr. 9.** IV. Jahrgang.

Ueber Rich. Wagner's Behandlung einer Gluck'schen Oper.

☐ Wenn heutiges Tages manche Leute der Ansicht sind, dass R. Wagner's Opern einen bedeutenden Fortschritt über die Koryphäen des Faches, Gluck und Mozart, hinaus dokumentiren, wollen wir die Frage nach der Berechtigung solchen Glaubens auf sich beruhen lassen und die Verehrer des angeblichen Reformators dramatischer Musik darin nicht stören, wohl aber wird es uns erlaubt sein, wider die Behandlung eines Meisterwerks von Gluck Einsprache zu thun, welche zu grossem Schaden seiner Wirkung von demselben Tonkünstler beliebt worden ist. Dies um so mehr, als die Wagnerische Interpolation der Iphigenie in Aulis die Runde bei allen Theatern macht, und Bülow's Klavierauszug das Seine dazu beiträgt, auch dem Theile des Publikums, welcher auf anderm Wege Gluck's Schöpfung nicht kennen lernt, eine unrichtige Vorstellung davon zu geben.

Nicht nur in Einzelnheiten sind Aenderungen getroffen, welche den uns geläufigen Gang des Werkes etwa nur vorübergehend alterirten, vielmehr hat der Charakter desselben im Ganzen und Grossen schwer gelitten, dies ist am meisten bei dem Schluss der Fall; wir sprechen daher von ihm zuerst.

Nicht Calchas verkündet hier dem Heer und seinen Herrschern den Umschlag des göttlichen Willens, sondern Artemis muss nach dem Gutdünken W.'s selbst erscheinen und der Versammlung bekennen: »Nicht dürste ich nach Iphigeniens Blut, es ist ihr hoher Geist, den ich erkor. Mein Opfer führ' ich in ein fernes Land als Priesterin, dort meine Huld zu lehren; dir, Atreus' Sohn, erzieh' ich so die Reine, dass einst sie sühne, was dein Stamm verbrach. Nun seid versöhnt, versöhnet bin auch ich, die Winde wehn. Ruhmvoll sei eure Fahrt!« Wir schweigen von der gezierten, gewiss nicht antiken Sprache, in der die Göttin ihren Beschluss offenbart; schlimmer ist die Wirkung der unglücklichen Metamorphose des Dramas auf das Pathos der Schlussscene und der davon abhängigen Tonschöpfung, die theils ganz zerstört, theils doch ihres wahren Eindrucks beraubt wird. Wer könnte denken, dass Achilles sich darüber zu freuen im Stande sei, seine geliebte Iphigenie, welcher verbunden zu werden sein sehnlichstes Verlangen ist, in fernes Land entrückt zu sehen, und sie selbst kann der Göttin kaum dafür dankbar sein, dass sie den Verlobten wieder einbüssen soll. Bei Euripides, wo kein Liebesverhältniss der Katastrophe vorhergeht, war ein solcher Verlauf denkbar und möglich, aber nimmermehr in der französischen Oper. Verkehrt muss dieser Ausgang schon darum heissen, weil Achilles jedenfalls eine lächerliche Rolle spielt, denn seine leidenschaftlichen Bemühungen um Iphigenie sind jetzt unnütz geworden, und zwecklos erscheint Alles, was er im ersten und zweiten Aufzuge that, um zur Erfüllung seiner Wünsche zu gelangen; so angesehen verwandelt sich aber die Oper in eine Komödie. Wenn ferner in dem neuen Text Iphigenie ihrer Mutter auf die Worte: »Mein Kind, du mir entrückt« antwortet »zu seligem Loos« (was sich nicht einmal in der zweiten Iphigenie erfüllt), so muss das als unnatürliche Ergebung betrachtet werden, und als greller Widerspruch, wenn der Chor, dem es doch nur um glückliche Fahrt nach Troja zu thun ist und welcher eben noch das blutige Opfer der Königstochter begehrte, jetzt, statt den zunächst Betheiligten und sich nach bitterer Todesangst Wiedergeschenkten Zeit zu lassen, um dem Ausdruck innigster Freude sich nach Herzenslust hinzugeben, an ihre Stelle tritt und in süsslich frommer Weise singt: »Wie fühl' ich das Herz in der Brust von selig süssem Weh erbeben; seh' ich sie zu der Göttin hohem Sitz sich erheben, durchströmt auch mich himmlische Lust; wie wagt ich noch zu klagen, solche Wonne zu tragen fühlt sich mein Sinn kaum kraftbewusst«. Agamemnon, Klytämnestra und Achilles dürfen dabei als Statisten mitwirken, sind aber um ihr Quartett gekommen, dessen zweiter Theil bisher den passendsten Uebergang zum Schlusschor bildete; wenn darin ursprünglich der Segen der Götter angerufen wurde, vernehmen wir jetzt nur den banalen Zuruf des Calchas an Agamemnon und Achilles: »Ihr Helden, auf zu Schiff«, was von diesem und dem Chor mit dem dürftigen »nach Troja« erwidert wird. So fällt der Schlusschor ganz weg; dasselbe Schicksal haben die unvergleichlichen 12 Takte vor dem Quartett gehabt. Es ist kaum auszusprechen, wie viele grosse Schönheiten Gluck's Musik hier eingebüsst hat: das schwungvolle Recitativ des Calchas, welches das Herannahen der ersehnten Winde trefflich schildert, die Rührung der geretteten Iphigenie und ihrer Angehörigen, die mit sympathischer Gewalt den Zuhörer ergreift, das im Ausdruck höchsten Wonnegefühls unvergleichliche Quartett und das daran sich knüpfende erhabene G[illegible]t, endlich der jubelnde, die glänzendste Heiterkeit a[illegible]mende Chor: fast Alles ist dahin, um schwächlicher Sentimentalität Platz zu machen; auch das musi-

kalisch nicht Geänderte hat durch die Veränderung der Situation unendlich viel an Bedeutung verloren.

Wie Wagner hier es für nöthig erachtete, das Gold Gluckischer Klänge durch seine kupferne Münze zu ersetzen, hat er noch an zwei anderen Stellen des dritten Aktes denselben Tausch vorgenommen, wo man sich selbst für die dadurch gewonnene Abkürzung nicht zu Dank verpflichtet fühlen kann. Die Scene mit Achill ist zusammengezogen, Mehreres vom Recitativ gestrichen und an den Platz der zweiten Arie »*Adieu*, *conservez*« etc. ein *Arioso* eigener Komposition geschoben, welches sich mit der ersten »*Il faut de mon destin*« unmittelbar verbindet und auch wieder zu dieser, welche hier wiederholt wird, zurückkehrt. Die eingeschobene Partie (19 Takte) besagt Folgendes: »Auf mich hat Hellas' Volk die Blicke jetzt gewendet; auf mir beruht sein Heil und seiner Schiffe Fahrt. Durch meinen Tod, Achill, sei Troja zugesendet; dem Ruhm, der dort dir blüht, sei deine Kraft gespart! Leb' wohl!« Weit herzlicher und gemüthlicher ist der französische Text; ebenso wird man es augenblicklich in wohlthätigster Weise empfinden, wo Gluck wieder eintritt; mag auch dies Stück von allen Einlagen noch das gelungenste sein. Der Abschied von der Mutter wird gleichfalls durch einen Zusatz von 15 Takten erweitert, der durch seinen gesucht zarten Ton von dem absichtlich heroischen Gesang Iphigeniens sehr absticht.

Anderswo ist nicht sowohl durch solche Substitutionen als durch starke Auslassungen dem Genius des Meisters zuwider gehandelt. Zunächst gilt das vom Schlusse des ersten Aktes, den auch Marx falsch beurtheilte, indem er meinte, der Gang des Dramas müsse ein ganz anderer sein, Alles nur auf Opferung oder Rettung Iphigeniens hindrängen (II, 86), »mit dem Drama sei hier auch Gluck erlahmt«. Aber dieser erkannte wohl, dass die musikalische Wirkung der Tragödie einer gemüthlichen Steigerung bedürfe, wie sie am meisten eine tiefempfundene und warm erwiderte Liebe gewährt; um ihrem Ausdruck noch mehr Kraft zu geben, muss sie sich im Kampfe mit Verdacht und Argwohn bewähren, und erst getrübt dadurch zu desto vollerem Glanze aufleuchten, wie hier in dem herrlichen Duett, welches, um gehörig zu wirken, des Kontrastes mit dem vorhergehenden leidenschaftlichen Dialog nicht entbehren darf. In dieser Scene, wo der Fürstin Verdacht allmälig von Achilles beschwichtigt wird, bemerkt man bei Wagner von dieser naturgemässen Entwicklung Nichts; auf wenige Worte von Achilles, die sein gekränktes Gefühl verrathen, ist Iphigenie, die eben noch drohte, nach Argos zurückzukehren und dem treulosen Geliebten freien Spielraum zu lassen, ganz umgewendet und bekennt sofort ihm ihre Neigung, welche selbst eine Täuschung leicht möglich mache. Ein solcher Sprung ist nicht psychologisch zu rechtfertigen und eben darum auch für den musikalischen Ausdruck zu verwerfen; unvermittelt steht jetzt der Uebergang da, welcher durch Herstellung der Ariette »*Iphigénie hélas*« und der Arie des Achilles »*Cruelle, non jamais*« mit vorhergehendem Recitativ seine ursprüngliche Form wiedererhalten muss.

Gewiss mit gutem Grund liess der französische Dichter Iphigenie bei ihrer ersten Erscheinung von dem Volke nicht nur vorübergehend bewundern, wie in dem Chor »*Que d'attraits*« etc., sondern steigerte diese Bewunderung noch durch einen weiteren Lobgesang der staunenden Menge, der unterbrochen von Liedern Einzelner dreimal sich wiederholt: »*Non jamais aux regards*« etc. So erfüllt sich der Wunsch der Klytämnestra, dass die Tochter die Ehrenbezeigungen der Versammlung entgegennehmen möge; die Bedeutung Iphigeniens, als der Hauptperson des Dramas, wird dadurch gebührend hervorgehoben, und der Eindruck der folgenden Scene, in welcher die heftig erregte Mutter wieder erscheint, um Iphigenien die (falsche) Nachricht von der Untreue des Achilles mitzutheilen, sehr verstärkt. Wagner begnügt sich, Iphigeniens *Arioso* »*Les voeux dont ce peuple m'honore*« mit einem kleinen wiederholten Ballet einzufassen, welches dann die sehr kurzgefasste Beehrung wäre, der sie nach Klytämnestra's Abtreten sich erfreuen darf; auf den früheren Preisgesang, welcher die Eltern mitfeierte, kann sie eigentlich sich nicht beziehen, so dass die »Liebe, durch die sie mich ehren«, jetzt auf eine Menuett sich reducirt. Ebenso ist im zweiten Akt dasjenige Chorlied entfernt (»*La Grèce à peine*« etc.), welches den kriegerischen Geist des Hauptbelden vortrefflich charakterisirt, und mit den sich anschliessenden Soli sehr viel dazu beiträgt, die Feierlichkeit des Vermählungsfestes zu erhöhen. Dabei erscheint auch Patroklus, den man ohnehin gewöhnt ist, immer mit Achilles zusammen zu sehen, und der hier gewiss nicht durch den anonymen thessalischen Anführer im Quartett mit Chor »*Jamais à tes autels*« ersetzt werden durfte, wo nur der Busenfreund am Platze war: mit ihm ist der feurige Gesang »*Hector et les Trojens*« etc. verschwunden und in der Scene nach dem Trio sehr ungehörig Arkas, Agamemnon's Vertrauter, eingeschoben. Ueberhaupt folgt jetzt Alles zu flüchtig und wirkungslos auf einander; Achilles tritt auf, ohne mit einem Wort das Fest einzuleiten, und schweigt natürlich von seinem Freunde, dessen Antheil am Glück des Bräutigams im französischen Originale gehörig betont ist; er selbst stimmt daher weniger als der Held des Tages denn als ein Vorsänger den Chor »*Chantez*, *célébrez votre reine*« an; dann erst fordert er in einem kurzen von Wagner eingelegten Recitativ Iphigenien auf, ihn zum Altar zu begleiten. Dies ist das Surrogat für die dem majestätischen Hymenaeus vorangehende, in erhebenden Tanz- und Gesangsweisen sich immer steigernde Festfreude! Die Steigerung drückt sich, wie in Allem, so auch in der Erhebung zu dem helleren Tone aus, wenn von dem Chor in C (*Chantez*) zu dem *Danse allegretto* in G, von diesem zum Marsche *Moderato* in D, hierauf zum Chor (*La Grèce*) in A, endlich zum Lied des Patroklus, theilweise in E, fortgeschritten wird; dann machen den Uebergang zu dem prächtigen »*Jamais à tes autels*« die *Passacaille* und *Gavotte grazioso* in D und A, welche allenfalls zu verkürzen, aber nicht auszuscheiden waren. Der Nachtheil, welcher am Schluss des ersten Aktes und auch vorher durch solche Abkürzung entsteht, macht sich auch hier bemerklich, dass die Kontraste der Situationen nur schwach empfunden werden, weil keiner gestattet ist, sich völlig zu entfalten; die Komposition muss dadurch an Interesse verlieren und gerade in Folge der Verkürzung langweilig werden; die Mannigfaltigkeit wird solchem Generalisiren zum Opfer gebracht; eine Inhaltsanzeige tritt an die Stelle lebensvoller Handlung. Vieles ist auch in der neuen Redaktion weggefallen, was dem Drama, das jetzt gar abstrakt verläuft, Kolorit giebt; ausser manchen oben berührten Theilen ist noch das höchst eigenthümliche Stück »*L'indomptable lion*« anzuführen, mit Recht von Marx als ein Meisterwerk »Takt für Takt« erklärt (II, 88).

Wir haben gesehen, wie schlimm es der echten Partitur mit Produkten aus Wagner's Hand ergangen ist, welche Verheerung sein Recitativ der Artemis angerichtet hat, und wie wenig andere seiner Gesänge sich neben dem erhabenen Stile Gluck's ausnehmen. Aehnlicher Art sind die instrumentalen Einlagen, die Wagner zu machen für

nöthig erachtete. Gleich nach der ersten Arie des Agamemnon dringt der Chor auf die Bühne, um den Calchas zur Antwort zu nöthigen, wer bestimmt sei, der Gottheit zum Opfer zu fallen. Von ergreifender Wirkung ist da der rasche Uebergang von E-moll in G-dur; vielleicht um schwache Nerven nicht zu sehr dadurch zu erschüttern, sind jetzt zwischen beide Theile, Arie und Chor, acht Takte geschoben, in welchen ein *Unisono* der Instrumente den Eintritt der verschiedenen Tonart vorbereitet; wodurch aber der Effekt des Gegensatzes total vernichtet ist. Es genügte doch wohl, dass der Chor erst nach einem *Ritornell* von $7^1/_2$ Takten mit dem Gesang beginnt. Bald darauf, wahrscheinlich um für den Abzug des auf grossen Theatern zahlreichen Chores Zeit zu gewinnen, ist nach dem Gebet der Griechen »*O Diane sois nous propice*« etc. und dem kurzen Recitativ des Calchas »*Soyez contents*« etc. ein Zwischensatz von 16 Takten angebracht und dafür sind die zum Dialog des Königs mit dem Propheten überleitenden kraftvollen drei Takte gestrichen; jenes *Intermezzo* nimmt dasselbe Motiv wie vor dem ersten Chor auf und geht mittelst einer unbedeutenden Wendung zu dem Recitativ »*Vous voyez leur fureur*« über. Dieses ganze Arrangement verdirbt den Eindruck des Chores und der darauf folgenden Scene; man sieht nicht ein, wesshalb eine kurze Pause, während welcher die Menge sich entfernen konnte, nicht Jedermann erträglicher scheinen sollte als eine gleichgültige Musik. Ganz gegen Gluck's Intention wird ferner der bewundernde Ausdruck des Chors beim ersten Erscheinen der Iphigenie »*Clitemnestre et sa fille*«, statt unmittelbar an das Recitativ des Calchas und seine letzten Worte »*Ils y trainent déja ses pas*« bedeutungsvoll anzuknüpfen, durch ein dreitaktiges Gepauke eingeleitet und schliesst ebenfalls mit einem lärmenden Anhang von zwei Takten, welcher den Worten Agamemnon's »*Qu'entens-je?*« etc. viel von ihrem Pathos raubt. Der dritte Akt darf auch nicht in Gluck's frischer Weise beginnen, dem *Ritornell* des Chors gehen vier nichtssagende Takte voraus, allenfalls dazu dienlich, die Zuhörer auf das Wiederanfangen der Musik aufmerksam zu machen. Stärkere Entstellungen hat die Arie Agamemnon's, mit welcher der zweite Akt schliesst, etwa von der Mitte an erlitten: das *Presto*, welches den rührenden Gesang so energisch, von Takt 53 an, unterbricht, ist weggefallen, der Satz zu Ende der Arie hat mehrere triviale Korrekturen erfahren, deren Vorzug im Vergleich mit der alten Fassung Niemand begreifen wird.

In Erwägung aller dieser Vergehen wider ein hohes Meisterwerk deutscher Kunst kann man sich allenfalls nur darüber freuen, dass Wagner nicht noch andere Opern Gluck's unter die Schere genommen hat, und muss von Herzen wünschen, die Missgestalt »Iphigeniens« ebenso wieder von der Bühne verschwinden zu sehen, wie in letzterer Zeit unsere Gesangvereine erfreulicher Weise angefangen haben, sich von Mosel'schen und anderen Entstellungen verschiedener Händel'scher Werke loszusagen.

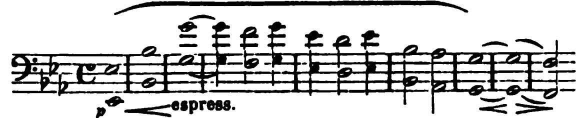
Symphonie in Es-dur von Max Bruch.

Johannes Brahms in Freundschaft zugeeignet.

Symphonie (Es-dur) (I. *Allegro maestoso*. II. *Scherzo*. III. *Grave* und *Finale*) für grosses Orchester komponirt von **Max Bruch.** Op. 28. Partitur 7 Thlr. Orchesterstimmen 8 Thlr. Bremen, Aug. Fr. Cranz.

Nachdem das Werk in verschiedenen Städten, meistentheils unter des Komponisten Leitung, zur Aufführung gekommen war und verschiedenartige Urtheile hervorgerufen hatte, liegt dasselbe nun gedruckt vor in Partitur und Orchesterstimmen (desgleichen in einem vierhändigen Klavierauszuge). Im Ganzen finden die günstigen Urtheile, welche man darüber vernahm, durch die Partitur ihre Bestätigung, die aber zugleich hinreichend erklärt, wie die Meinungen über das Werk so vielfach auseinandergehen konnten.

Der erste Satz beginnt *pianissimo*, und aus dieser leisen, kaum bewegten Stimmung heraus steigt von Takt 5 an in den Fagotten und dem ersten Horn das Hauptthema auf:
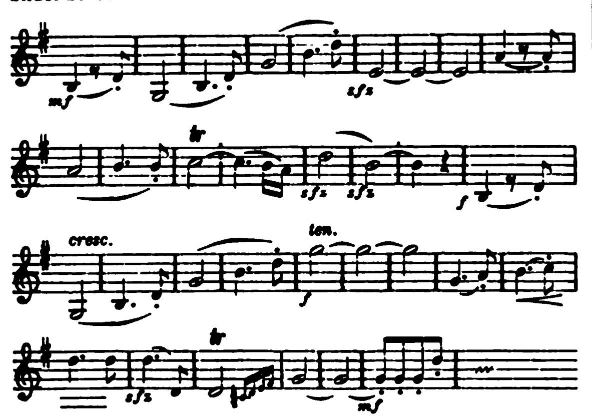


Dieses Thema springt sehr in die Augen, so wie es hier allein steht, hat aber für die Verwendung in der Symphonie manches Bedenkliche. Es tritt in den Bläsern auf, denen es auch wesentlich verbleibt, und ist seinem Charakter nach augenscheinlich für diese Instrumentalklasse — ich möchte sagen mehr g e d a c h t als e r f u n d e n, denn es ist nicht nur langathmig, wie ein gutes Blasemotiv sein muss, sondern wirklich etwas z u langathmig, und das hat mancherlei Uebelstände im Gefolge. Zunächst die Schwierigkeit der Darstellung — nicht der blos technischen Verdeutlichung, sondern einer so klaren Hervorhebung des Motivs, dass es als die herrschende Macht des Tonganzen erscheint. Ferner ist das Thema unsangbar. Dies ist nicht unter allen Umständen ein Vorwurf. Es giebt vorzügliche Symphonie-Motive, bei denen man gar nicht daran denkt, ob sie sangbar seien oder nicht. Aber diese sind sämmtlich kurz und höchst prägnant. Kurze Motive dürften hier überhaupt den Vorzug haben, namentlich für den ersten Satz, denn sie ermöglichen leichter ein keimartiges Entfalten und Ausbreiten. Wählt man aber ein längeres — was Jeder nach seinem Belieben thun mag —, so muss man darauf bedacht sein, die genannten Vortheile hier durch andere zu ersetzen, und das kann nur geschehen, indem man das längere Thema zu einer wirklichen breiten, dem Ohre leicht und schnell als ein Ganzes sich einprägenden Melodie ausbildet, die dann immer vom Hörer willkommengeheissen wird, wie oft sie auch auftauchen mag. Dies ist das, was man sangbar nennt. Ich fürchte, dass obige Melodie eine solche Feuerprobe nicht ganz zu bestehen vermag. Den praktischen Beweis dafür lieferte eine Aufführung, in der gewiegte Kenner solcher Musik nur mit Mühe den leitenden Faden in der Hand behielten, obwohl ich ihnen durch Andeutungen behülflich war, und nicht zu einem rechten Gesammteindruck gelangen konnten. Den technischen Beweis dafür kann sich der Komponist selber verschaffen oder er hat ihn vielmehr schon in der Partitur geliefert, nämlich dadurch, dass er es mit diesem Thema oder dieser Melodie nicht zu einem wirklichen *Fortissimo* zu bringen vermochte, sondern nur das verkürzte Thema (besonders die ersten drei Takte desselben) dazu verwenden konnte (s. S. 32 ff., 55 ff.). Dies verleiht dem Satze etwas unmotivirt Heftiges, Trotziges und Abruptes, namentlich im Ausgange, und ruft daher, wie uns scheint, mit Nothwendigkeit eine etwas unbefriedigende Wirkung bei dem Hörer hervor. Man empfindet keinen nothwendigen Zug darin, dass das behaglich lange Thema später, wo es in ganzer Kraft auftritt, sich so wortkarg zusammenzieht, da es doch vielmehr in voller Pracht und ganzer Länge hervortreten müsste, wenn es einen wahren Gesammteindruck bewirken wollte. Der Komponist scheint aber hauptsächlich bedacht gewesen zu sein, dasselbe als ein Motiv zu thematischer Arbeit zu verwenden, und eine derartige Anlage ist auch für den ersten Satz einer Symphonie gewiss die beste. Nur hat er die Natur des gewählten Themas wohl nicht sorgfältig genug untersucht. Auf die

Wahl dieses Hauptgedankens führe ich daher alle oder doch die hauptsächlichsten Uebelstände zurück, an denen der erste Satz leidet. Schade, dass er überhaupt derartige Gebrechen hat, denn die ganze Anlage ist meisterhaft, mit Kunst und Fleiss ausgeführt und überhaupt so, dass man eine bedeutende Wirkung dieses Tonstücks von Herzen wünschen möchte.

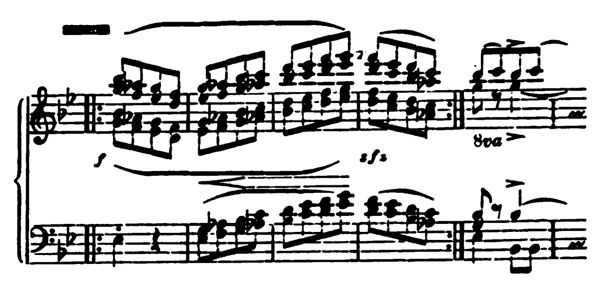
Dem zweiten Satze, dem *Scherzo*, musste schon desshalb eine besondere Länge zugemessen werden, weil der darauf folgende langsame Satz, wie auch der Titel andeutet, wesentlich nur als Uebergang zum *Finale* dienen soll. Das Hauptmotiv spielt gleich zu Anfang die erste Violine aus



der sich die zweite Violine und Viola abwechselnd in Terzen, Sexten u. s. w. munter zugesellen. Mit diesem Motiv lässt sich bequemer arbeiten, als mit dem des ersten Satzes. Sollte es aber eigentlich nicht so sein, dass der Anfangssatz ein hervorstechend thematisches, der zweite oder Scherzosatz aber ein munter melodisches Thema darböte? An einem schönen und langen melodischen Gedanken fehlt es hier übrigens nicht; er bildet S. 75—90 den Mittelsatz in G-dur:
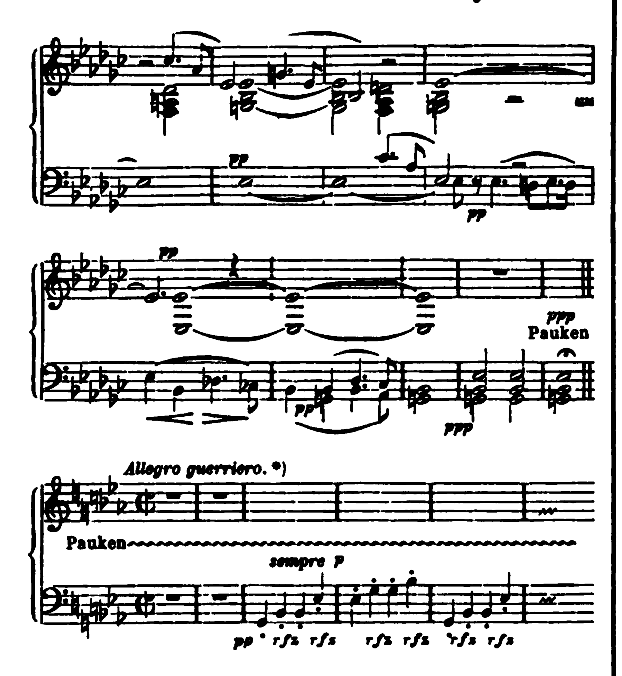


und dieser Sonnenblick ist es namentlich, welcher dem Satze sein Verständniss und seine Wirkung sichert. Uebrigens ist der Komponist auch nach Kräften bemüht gewesen, sein Licht hier nicht unter den Scheffel zu stellen, denn er lässt obige Melodie der ganzen Länge nach von allen Geigen, Bratschen und Violoncells *unisono* (und in Oktaven) vortragen, wodurch dem Hörer allerdings eine sehr deutliche (nach meiner Ansicht etwas zu deutliche) Schullektion gegeben wird. Auch der ausdrucksvolle Vortrag ist bei einem solchen Gesammt-*Unisono* schwer zu erreichen und dürfte bei den meisten Orchestern, wie sie nun einmal sind — (mässige Kräfte und noch mässigere Proben) — unbefriedigend bleiben. Man nimmt hier also abermals wahr, dass Herr Bruch die Ausführung eben derjenigen Stellen, Motive, Gedanken, Melodien oder wie man es nennen will, von denen schliesslich Alles abhängt, nicht einfach oder mühelos genug gemacht hat. Bedurfte seine Melodie dieser Nachhülfe, dieses Aufputzes, dieses Vortragsluxus? Dann war es nicht die rechte Melodie an diesem Orte. Wenn irgendwo, so sind darin, wie die Melodie, das Auge der Musik, klar und einfach hervorzublicken hat, unsere drei grossen Symphoniker bleibende Muster. Dadurch allein, behaupte ich, wird ein wahrhaft freier und seelischer Vortrag möglich. Noch sei in den Durchführungstheilen eine mehrfach wiederkehrende Stelle angemerkt, die zuerst S. 63 so auftritt:



Dies ist kein symphonischer Vollklang, sondern saust wie Peitschenschwung und dient eher die Empfindung zu entleeren, als sie mit edlem Wohlklange zu erfüllen, was doch die Aufgabe der Symphonie ist.

Der dritte Theil besteht aus zwei ungleichen Hälften: einem *Grave* in Es-moll von nur 68 Takten und einem langen *Finale* in der Tonart der Symphonie. Schon die Wahl des Es-moll zeigt den *Grave*-Satz als ein Schwächeres abhängig von dem Uebrigen, und noch mehr thut dies die Ueberschrift »*Quasi Fantasia*«. Der Tonsetzer wollte also in das Moll der Haupttonart eintauchen, aber zwanglos, gleichsam phantasirend darin sich ergehen und schliesslich einem energischen Ausgange und Aufschwunge zustreben. So erklärt sich die Form dieses Schlusssatzes sehr einfach. Das *Grave* ist von rührendem und innigem Ausdruck, aber auf eine bedeutende, nachhaltige Wirkung musste der Tonsetzer in Folge der von ihm gewählten Form hier von vornherein Verzicht leisten, und dieser Satz ist es namentlich, der das Urtheil (oder Vorurtheil) erzeugt, welches ich bei der Aufführung des Werkes mehrfach aussprechen hörte, dass der Autor vor lauter tastenden Versuchen in der Mischung der Farben nicht zur eigentlichen Zeichnung und Gestaltung gelange. Ist der Komponist sich dessen bewusst gewesen, dass er der Gesammtwirkung seines *Grave* schon durch die formelle Anlage desselben so enge Grenzen steckte? Grenzen, die durch Innigkeit des Ausdrucks und wirkliche Klangschönheit nicht zu erweitern waren und die für eine Symphonie als zu eng und auch als zu schwankend bezeichnet werden müssen. Dieser Satz ist an Form und Inhalt rein subjektiv; nicht ein Tongedanke ist es, der hier auftritt und zu voller Gestalt emporwächst, in schöner Daseinsfülle sich vor uns ausbreitet, sondern ein Tonsetzer, der statt mit dem Klavier hier mit dem Orchester präludirt. Möge er den Wink nicht verschmähen, dass das Publikum für ein derartiges Hervortreten der Subjektivität ihm niemals dankbar sein wird. Wo die wahre musikalische Tiefe sich öffnen soll (wie also namentlich in den langsamen Sätzen der Symphonie), da muss auch formell alles Subjektive ausgetilgt werden; nur dann kann die Musik frei walten und tief greifen. Bei älteren Orchesterwerken findet man die langsamen Sätze oft kurz und nur als Uebergänge zu den schnellen verwendet. Es ist sehr wohl möglich, dass Herr Bruch die Anregung zu der hier gewählten Form von jenen Werken erhalten hat, aber sicherlich hat er sie nicht in dem harmlosen Sinne verwenden wollen, wie unsere Vorfahren vor hundert und mehr Jahren. Sehen wir nämlich genauer zu, so ertappen wir ihn gerade hier, wo er den Pfad der klassischen Symphonisten in auffallender Weise verlässt, auf dem Suchen nach einer besonderen Bedeutsamkeit, poetischen Idee, oder wie man das Ding nennen mag, die nur der programmatischen Deutlichkeit entbehrt, vielleicht (oder theils) weil sie dem Komponisten selber nicht völlig klar geworden war, vielleicht (oder theils) auch, weil er als guter Musiker Bedenken trug, ein nacktes Programm vorzulegen. Die Sache ist aber auch so deutlich genug. Nach dem Auslaufen des *Largo*-Satzes in einzelne Sologänge, die wie hinsterbend zuletzt in völligem Erlöschen absinken, womit der Satz in tiefer Lage und unbefriedigend, näm-

lich ohne wirklichen Schluss, endet, führt die in den Schlusston leise einsetzende Pauke zum anhebenden *Allegro*:



So gerathen wir also aus dem Es moll-*Lamento* in dumpfem Drängen in ein »kriegerisches *Allegro*«, in welchem dann alle Wetter losbrechen und in langem Tonstreit austoben; und auch jenes innig klagende *Grave*, welches voraufgeht, wird dadurch seinem »Inhalte« nach durchsichtiger. Man sieht, der Komponist ist ein Kind seiner Zeit, befruchtet von Ereignissen, die uns Alle erschütterten, und, wie alle Uebrigen auch, der Gefahr ausgesetzt, der eigentlichen Tiefe der Tonwelt enthoben zu werden und sich an die Aeusserlichkeit zu verlieren. Man hat die Musik dieses *Finale* wohl als »Opernspektakel« bezeichnet; man sollte es dann aber Kriegsspektakel nennen. Wenn ich in diesen Ausdruck nicht einstimme und den Gesammteindruck des Werkes auf mich oben als einen günstigen bezeichnete, so gab den Ausschlag hierbei die allerdings bedeutsame Thatsache, dass der Komponist überall als ein ehrlicher Musiker verfährt und in dieser Hinsicht wohl irrt, aber von den symphonischen Grenzen, was den Gebrauch der Formen und Mittel anlangt, nicht abirrt. Seine grosse Gewandtheit in der Handhabung der musikalischen Form verleugnet sich nirgends, wenn er sich auch in den Effekten oder der Ausführung hie und da verrechnet. Streifen wir nun Alles ab, was in dieser Symphonie auf Aeusserlichkeit hinsteuert, also namentlich in den Schlusssätzen, so bleibt doch als positiver Inhalt bestehen ein fesselnder, leidenschaftlicher Schwung: und dieser Zug der Leidenschaft ist das, was mich lebhaft angezogen hat und auch bei wiederholtem Hören seine Anziehungskraft bewähren dürfte.

Chr.

*) Dieser Schlusssatz hat hier S. 120 auch noch die Ueberschrift »*Finale*« und dabei die Zahl »IV«, was mit dem Titel, wo »*Grave* und *Finale*« unter III befasst sind, im Widerspruch steht. Die Bezeichnung auf dem Titel ist die richtigere.

Die neuzuerbauende Orgel der St. Thomas-Kirche in Berlin.

Von **Reinhold Succo.**

(Schluss.)

Eine andere Eigenthümlichkeit der neuen St. Thomas-Orgel betrifft das Rückpositiv.

Ein solches Rückpositiv wurde in früheren Zeiten häufig disponirt. Später, je mehr die Orgel eine selbständige Bedeutung gewann, wurden dergleichen Werke seltener angelegt und verschwanden zuletzt gänzlich selbst da, wo sie sich noch aus früheren Zeiten erhalten hatten. Als Grund für dieses Verschwinden der Rückpositive aus den Orgeln führt man häufig die vielen schreienden Stimmen an, welche dasselbe enthielt. Nach des Verfassers Ansicht ist der Grund jedoch ein anderer und hängt innig mit dem Verschwinden des Chorgesanges aus der Kirche zusammen. Das Rückpositiv diente nämlich hauptsächlich zur Begleitung des Gesanges. Jeder, der, wie der Verfasser, häufig Gelegenheit gehabt hat, Gesang mit der Orgel zu begleiten, wird den Uebelstand empfunden haben, welcher durch die oft nicht unbedeutende Entfernung der Singenden, zumal wenn es ein Einzelner ist der singt, von den begleitenden Stimmen entsteht. Um den Gesang nicht zu verdecken, wird es häufig nöthig, die sanftesten Register zu ziehen. Nun liegen diese meistentheils in dem sogenannten Fernwerk, also, wie schon der Name andeutet, möglichst zurück in der Orgel, dadurch aber wird es dem Sänger ausserordentlich schwer, sich mit den begleitenden Stimmen in Uebereinstimmung zu setzen, denn er hört sie vor seinem eigenen Gesange nicht. Der Zuhörer dagegen unten im Schiff der Kirche, für den die Differenz zwischen der räumlichen Entfernung von ihm zum Singenden und von den begleitenden Orgelstimmen nicht so ins Gewicht fällt, hört beide gleichmässig gut und wird oft Gelegenheit haben, unangenehme musikalische Differenzen in Tonhöhe und Takt zwischen Sänger und Begleitung beobachten zu können.

Aus diesem Grunde musste es wünschenswerth erscheinen, einige Orgelstimmen so aufzustellen, dass sie möglichst dicht bei dem Singenden ertönten, und dieses gab die Veranlassung zu dem Bau der Rückpositive, die man also mit Unrecht aus der Orgel entfernt hat. Allerdings ist es richtig, dass dieselben nicht selten viel schreiende Stimmen enthielten, doch hatte dies auch seinen guten und ganz gerechtfertigten Grund. Denn das Rückpositiv diente nicht allein zur Begleitung des Sologesangs — zu welchem Zwecke es gewöhnlich eine sanfte Stimme Ged. 8′ oder dergl. enthielt —, sondern es wurde ebensogut auch zum Akkompagnement des Chores benutzt. Daraus erklärt sich der Mangel einer grösseren Anzahl von achtfüssigen Grundstimmen bei demselben. Diese wurden nämlich durch den Chor selbst repräsentirt, und die Schreistimmen dienten nur zur Verstärkung der Harmonie mittelst der höheren Lagen, wie ja nicht selten, besonders in kräftigen Chören, die Geigen, Oboen und Flöten in ähnlicher Weise benutzt werden. Auf einen selbständigen Gebrauch dagegen war es nicht berechnet.

Die Verfasser der Disposition waren der Ansicht, dass man das Gute, welches im Laufe der Zeiten verlorengegangen war, wieder aufsuchen müsse, wenn es nützlich und von besonderem Werthe sei, und haben sich daher nicht gescheut, eine solche Anlage, wie die genannte, wiewohl sie Manchem ungewohnt oder gar veraltet scheinen mag, die aber für den Gesang so ausserordentliche Vortheile bietet, in die ihnen übertragene Disposition der Orgel aufzunehmen. Das Rückpositiv der St. Thomas-Orgel erhält fünf Stimmen, darunter eine Oboe, also eine allerdings auch scharfe, aber achtfüssige Stimme. Es erhält seinen Platz hinter dem Rücken des Organisten an der Chorbrüstung.

Leider haben sich hinsichtlich der Anlage dieses Rückpositivs einige Differenzen über die Art der Anbringung desselben zwischen den beiden Verfassern der Disposition einer- und dem Baumeister der Kirche andererseits ergeben, infolge deren möglicherweise die beabsichtigte Zweckmässigkeit dieser Anlage in ihr Gegentheil verkehrt wird. Da diese Angelegenheit jedoch noch nicht zum Austrage gebracht ist, so behält sich der Verfasser vor, nach vollendetem Bau der Orgel ausführlicher darauf zurückzukommen.

Dasselbe gedenkt er bezüglich einiger anderer der projektirten Orgel der St. Thomas-Kirche eigenthümlichen Einrichtungen zu thun. Dahin gehört z. B. der Prospekt des Werkes, welcher nur aus den Pfeifen der beiden sechszehnfüssigen Prinzipale ohne (mit Ausnahme des Unterbaues) eigentliches Gehäuse, insbesondere ohne Bekrönung derselben bestehen wird. Die akustischen Vortheile dieser in England häufig angewendeten Einrichtung liegen so auf der Hand, dass es wünschenswerth wäre, wenn dieselbe auch in Deutschland häufiger angewendet würde.

Schliesslich kann sich der Verfasser nicht versagen, den Wunsch auszusprechen, dass häufiger, als es bisher der Fall war, von Seiten der Auftraggeber für einen Kirchenbau auch musikalische Sachverständige bei der Ausarbeitung des dem Baumeister zu übergebenden allgemeinen Einrichtungsplanes hinzugezogen würden. Bei der bevorzugten Stellung, welche die Musik beim Gottesdienste einnimmt, darf dieselbe wohl beanspruchen, dass auch ihre unabweisbaren Forderungen in der angegebenen Beziehung auf die bestmögliche Weise erfüllt werden. Wenn auch einzelne puritanische Seelen Musik und Gesang am liebsten ganz aus der Kirche verbannt wissen möchten, so wurzelt doch die Sangesliebe zu tief im Herzen des deutschen Volkes, als dass ihre Stimmen nicht machtlos verhallen sollten. Allerdings darf und soll die Kirche kein blosser Konzertsaal werden; wird sie es aber dadurch, dass man der Musik Räume und Einrichtungen schafft, mittelst deren sie auf eine würdige und wahrhaft künstlerische Weise zur Erhöhung der gottesdienstlichen Feierlichkeit beitragen kann? Wenn man dem Verfasser einwerfen wollte, dass zu diesem Zwecke die vorhandenen oder bisher üblichen Einrichtungen genügen, so erwidert derselbe: nein, sie genügen nicht. Sie haben vielleicht genügt in einer Zeit des Verfalles der kirchlichen Gesangsmusik, in einer Zeit, in welcher die Orgel, das todte Instrument, an die Stelle des lebendigen Chorgesangs getreten war — der Verfasser ist weit davon entfernt, die erhabene Wirkung dieses grossartigsten aller Instrumente zu unterschätzen; was aber ist sie, im Vergleich zu der eines von hundert von derselben Empfindung bewegten Stimmen vorgetragenen wohllautenden harmonischen Chorgesanges? Und wirft man dennoch ein, dass so grosse Chöre nicht in die Kirche gehörten, so frage ich: warum denn nur kleine, wenig zahlreiche? Wird man nicht wünschen, wenn man in die weiten und hehren Räume eines erhabenen Domes tritt, dass die Musik auch äusserlich, schon durch die Zahl der Stimmen, solchen Räumen angemessen sei? Warum baut man denn in grossen Kirchen grosse Orgeln und kann sich häufig d a r i n nicht genug thun? Und erwägen wir endlich die schon oben angeführten gegen die früheren Zeiten wesentlich veränderten Grundsätze, welche in den Einrichtungen solcher Chöre obwalten, die sich in der Gegenwart die Pflege der kirchlichen oder der allgemein religiösen Musik zur Aufgabe gesetzt haben, so müssen wir sagen: nicht gross und weit genug können die Räume sein, die für sie bestimmt sind. Und wenn auch nicht alle diese Chöre sich die Pflege der speziell l i t u r g i s c h e n Musik zum Ziele gesetzt haben, wollte man ihnen darum die Kirche verschliessen? Sollte nicht die Pflege der allgemein religiösen Musik auch befruchtend auf die liturgische wirken? Eines geht aus dem Anderen hervor. Die grossen Schöpfungen Händel's und Bach's und ihrer Nachfolger wären nicht entstanden, wenn nicht die eifrige Pflege des speziell liturgischen Gesanges so lange, lange Zeit hindurch voraufgegangen wäre. So wird auch die Kirche nicht wieder zu ureignen speziell kirchlich-musikalischen Schöpfungen kommen, wenn sie nicht den Werken Händel's und Bach's und aller Derer, die das Gleiche auf gleichem Gebiete gewollt und erstrebt, wenn auch nicht in demselben Grade der Vollendung erreicht haben, ihre geweihten Räume öffnet und dafür sorgt, dass ihnen eine freundliche, sie nicht entwürdigende Aufnahme zu Theil werde.

Eine grosse Anzahl neuer Kirchen sind im Bau begriffen. In Berlin steht die Wiederaufnahme der Arbeiten zu dem neuen, grossen Dome bevor. Die Entwürfe zu diesem Riesenbauwerke sind augenblicklich hierselbst ausgestellt, aber der Verfasser hatte noch nicht Gelegenheit, dieselben in Augenschein zu nehmen. Vielleicht sind bei einzelnen derselben seine Wünsche schon von selbst erfüllt. Doch wie dem auch sei, möchten doch des Verfassers Andeutungen einen Widerhall finden in den Herzen aller Derer, die bei dem Bau einer Kirche ein entscheidendes Wort mitzusprechen haben, insbesondere aber bei den Baumeistern, denen der Bau einer Kirche selbständig übertragen wird. Sie würden sich dadurch ein vielleicht noch schöneres Denkmal setzen, als es der Bau selbst thut, nämlich ein Denkmal des Dankes und der Freude bei allen Denen, die die hehre und heilige Musik lieben und verehren und aus ihr, als einer reichen, unversiegbaren Quelle, eine Fülle des reinsten und seligsten Genusses schöpfen.

Berlin, im Februar 1869.

***J. C. Petit* über die Tonhöhe in Italien, Frankreich und England um 1730.** Sollte in unserer Zeit eine gleiche Tonhöhe (die sogenannte Pariser Stimmung) allgemein eingeführt werden, wozu alle Aussicht vorhanden scheint, da jetzt auch in England der Anfang hierzu gemacht ist, so würden wir damit zu einer Uniformität gelangen, die früheren Zeiten unbekannt war. Die Tonhöhe war verschieden je nach den Ländern, die sich einer nationalen Musikpflege rühmen konnten. Hierüber hat man leider nur sehr sparsame Nachrichten. Ein französischer Musiker, der in verschiedenen Ländern lebte, hat uns darüber eine Bemerkung aufbewahrt. Er schreibt: »Der Stimmton (*le Ton fixe*) ist höher oder tiefer in verschiedenen Ländern. In I t a l i e n ist er viel höher (*beaucoup plus haut*) als in F r a n k r e i c h, in E n g l a n d ist er zwischen beiden (*il est entre les deux*). Aber man muss beachten, dass in I t a l i e n der Kirchenton fast allenthalben (*presque toujours*) einen ganzen Ton höher ist, als der in der Oper oder in der Kammermusik«. Diese Worte finden sich Seite 31 eines Büchleins, betitelt: »*Apologie de L'Excellence de la Musique . . . Par le Sieur J. C. Petit . . . A Londres*« in 4to, welches französisch und englisch, ohne Jahreszahl, erschien. Die Zeit seines Erscheinens lässt sich nach S. 19—20 annähernd bestimmen, denn dort zählt er Leonardo Vinci zu den Gestorbenen. Vinci starb 1732 und nicht viel später kann Petit's Apologie erschienen sein. Dass er der Tonhöhe in D e u t s c h l a n d nicht erwähnt, ist um so auffallender, da er sich auf dem Titel als früheren Musikmeister und Direktor der Kapelle des Herzogs von Sachsen-Eisenach, sowie als Konzertmeister und ersten Kammermusiker des Markgrafen von Baden-Durlach bezeichnet. Er war also mit deutscher Musik, oder wenigstens mit der Stimmung und deutschen Kapellen und Kirchen hinreichend bekannt. Der Grund war wohl, dass im deutschen Reiche hinsichtlich der Stimmhöhe eine grosse Verschiedenheit geherrscht haben wird. In Wien gaben ohne Zweifel die Italiener den Ton an, in

Mitteldeutschland die Franzosen, und im Norden (z. B. bei den Opern in Hamburg, Hannover und Braunschweig) mag man denn, wie in England, zwischen beiden in der Mitte gesteuert haben. Nach *Petit* hätte damals nur in Italien die Abweichung etwa um einen Ganzton zwischen Orgeln und Orchestern stattgefunden; also muss man hieraus schliessen, dass Solches in Frankreich nicht der Fall war. In England dagegen war es nachweislich bis 1720 wie in Italien, nämlich hinsichtlich der Orgeln in den Kirchen; dagegen ist als gewiss anzunehmen, dass Händel's Konzert- und Oratorien-Orgel im Orchester- oder Kammerton stand, und dies mag dann auch für die Kirchenorgeln maassgebend geworden sein. Deutschland anlangend, genügt es anzuführen, was unser *Walther* gleichzeitig mit Petit in seinem musikalischen Lexikon (1732) unter »Kammerton« berichtet. »Cammer-Ton, heisset: wenn ein musicalisches Stück nicht nach dem alten Chor- oder Cornett-Tone, sondern hauptsächlich nur der erwachsenen Sopranisten, so die Höhe nicht wohl haben können; und sodann, um der Instrumente willen, und damit die Saiten desto besser halten mögen, entweder um einen gantzen Ton, oder gar um eine kleine Terz tieffer executirt wird.«

Der Gegenstand verdiente wohl einmal im Ganzen und ausführlich behandelt zu werden. Weil aber das Material hiefür schwerlich sobald von einem Einzelnen gesammelt werden kann, wäre doppelt erwünscht, wenn Jeder anmerken und mittheilen wollte, was ihm darüber an werthvollen Nachrichten in die Hände geräth. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wien.** (Konzerte und Oper.) Das von den Philharmonikern zuletzt veranstaltete Konzert brachte die Ouvertüre zu »Euryanthe«, das Es-Konzertstück von Liszt, gespielt von Frl. Sophie Menter aus München, eine Arie aus Mozart's »Cosi fan tutte« und als Novität die Dmoll-Symphonie von R. Volkmann. Frl. Menter wurde nach dem Vortrage der Liszt'schen Komposition nicht weniger als fünfmal gerufen und gab noch den Cis moll-Walzer von Chopin zum Besten, eine insofern überflüssige Zugabe, als die Ausführung des letzteren gegen den eminenten Vortrag des Konzertstücks merklich abfiel. Die Symphonie von Volkmann, deren erster Satz gross und bedeutend sich entwickelt, wogegen von den folgenden Sätzen nur noch der letzte höheres Interesse beansprucht, hatte im Ganzen einen sogenannten Ehrenerfolg und wurde der Komponist, welcher von Pesth hergekommen war, am Schluss lebhaft gerufen. Einen ähnlichen Erfolg hatte auch sein Streichquartett in G-dur, das im sechsten Florentiner Konzert zur Aufführung kam. Der erste, klar und schön durchgeführte Satz, dessen Hauptthema übrigens auffallend an die Melodie der »Loreley« erinnert, fand Beifall, der sich bei dem dritten Satze (*Scherzo*) zu lebhaftem Applaus und Hervorruf steigerte, der zweite Satz ermüdet durch Monotonie und mühsames Herumsuchen, das keinen Ausweg findet; das interessant gearbeitete *Finale* entschied für den ehrenhaften Erfolg der Komposition. — Auch ein Streichquartett von Rosenhain gelangte am vorletzten Quartettabend der Florentiner zur ersten Aufführung und fand unter den vier Sätzen namentlich das originelle *Scherzo* sehr beifällige Aufnahme. Dasselbe war der Fall mit einem *Presto* von de Hartog (aus dessen Suite Op. 46), das sich in Sommernachtstraum-Formen anmuthig bewegt. — Im Quartett Hellmesberger produzirte sich Konzertmeister Speidel aus Stuttgart als Tondichter und Klavierspieler. Ein in allen Sätzen mehr oder weniger geschmackvoll und geistreich gearbeitetes Klaviertrio fand als Novität lebhaften Anklang. In der Bewältigung der grossen C-Phantasie von Fr. Schubert bewährte sich Hr. Speidel als tüchtiger Klavierspieler. — Das Quartett Jean Becker wird noch ein zweites Abschiedskonzert geben, in welchem Sophie Menter und Niemann, Letzterer als Liedersänger, mitwirken werden. — Kaum ist der Fasching vorüber, und siehe da, es rückt noch eine Fluth von Konzerten und Akademien heran. Auch Brahms und Stockhausen haben sich angekündet, und in den Akademien werden zwei grössere Novitäten von Brahms und Max Bruch zur Aufführung vorbereitet. — Im Hofoperntheater hat Niemann als Lohengrin und Faust mit zweifelhaftem Glück, dagegen als Achilles in Gluck's »Iphigenie in Aulis« mit durchschlagendem Erfolg gesungen. Die letztgenannte Oper wird derzeit in vortrefflicher Besetzung gegeben, und zeichneten sich nebst Niemann ganz besonders Meister Beck und Frau Dustmann aus. Niemann schliesst nach vier Vorstellungen sein mitunter herb kritisirtes Gastspiel, welches übrigens der Kasse jedes Mal volle Häuser brachte. — Im Theater an der Wien und im Carltheater beherrschen Offenbach's »Perichole« und »Toto«, zwei der schwächsten Erzeugnisse seiner Muse, in Folge der vortrefflichen Darstellung vollständig das Terrain; eine Operette »Theeblüthe« von Lecocq, leichte französische Waare, fand im ersteren Theater beifällige Aufnahme. *H. K.*

* **Hannover.** (Judas Makkabäus, aufgeführt am 12. Febr.) Die längere Zeit vorbereitete Aufführung des »Judas Makkabäus« durch die hiesige Singakademie ist endlich am 12. Febr. glücklich von statten gegangen, glänzend ausgefallen und mit Enthusiasmus aufgenommen. Man verdankt dieses Gelingen lediglich dem Eifer des Chors und Orchesters unter der feurigen Leitung des Kapellmeisters Fischer, denn zwei namhafte Solisten zogen sich kurz vor der Aufführung als »erkrankt« zurück. Frl. Garthe von der hiesigen Oper, die den Sopran übernommen hatte, meldete sich am Tage vor der Aufführung unpässlich, und eine talentvolle Schülerin Fischer's, Frl. Marie Kuhn, musste für sie eintreten. Am Morgen der Aufführung erhielt der Dirigent zum Frühstück die weitere Meldung, dass auch sein Tenorist, Herr Gunz, krank geworden sei, und so musste Herr Wolters durch den Telegraphen aus Braunschweig berufen werden. Weil es das Schicksal nun einmal so geordnet hat, dass singende Künstler von dem Krankheitsgeiste auf allen Wegen und Stegen angefallen werden, so muss man die Existenz der Telegraphen doppelt glücklich preisen, denn oratorische Konzerte kämen sonst wohl gar nicht mehr zu Stande. Unser schönes Orchester stand seinen Mann; der Chor (gegen 300 stark) griff mit grosser Energie ein, und die zarteren Chöre wurden besonders schön gesungen, auch war die Aussprache so deutlich, dass man jedes Wort verstehen konnte. Der Feuereifer Fischer's hat unseren lange Zeit im Halbschlafe liegenden Chorgesangkräften neues Leben eingehaucht. Möchte dieses der Anfang zum dauernd Besseren sein!

* **Hamburg.** (Viertes und fünftes philharmonisches Konzert.) Das vierte Konzert am 8. Januar brachte Schumann's Ouvertüre zu »Genoveva«, die vierte Symphonie von Beethoven, treffliche Liedervorträge von Stockhausen und Violoncellsoli von L. Lübeck, welche letztere das sonst kurze Konzert nicht eben erfreulich verlängerten, da Herr Lübeck über gründlich absolvirten technischen Studien die Ausbildung seines Geschmackes etwas vernachlässigt hat. — Das fünfte Konzert fand am 22. Januar statt mit Rubinstein als Solisten. Der Beifall war gross, doch fangen die wahren Kenner hierorts mehr und mehr an zu begreifen, dass er (wie wir es ausdrücken hörten) »über eine gewisse Grenze doch nicht hinaus kann«. Das Orchester brachte zwei Novitäten: Erstens einen Doppeltusch für Rubinstein, der sich zwar als freie Improvisation der Kritik entzieht, bei dem wir aber doch sagen müssen, dass er die vorzüglichen Leistungen unseres Opernorchesters in diesem Genre bei weitem nicht erreicht, was aber bei fleissiger Uebung noch der Fall sein kann. Nur immer munter! die Kunst ist ja nur zur Sinnenerregung da. Zweitens: die neue Symphonie in Es-dur von M. Bruch. Das Werk hat nicht angesprochen, und ein verehrungswürdiger Freund meinte, dies sei eine passende Gelegenheit, um über Etwas herzufallen. So gern wir sonst gefällig sind, bedauern wir diesmal nicht dienen zu können, denn die Symphonie hat uns gefallen — aus Gründen und unter Restriktionen, die man oben in der Recension dieses Werkes des Weiteren auseinandergesetzt findet. Was uns weniger gefallen hat, war die Wiedergabe desselben durch unser Orchester. Die Violinen sind in einem ausdrucksvollen gebundenen Spiel doch gar zu mangelhaft, die Bindungen werden so gemacht, als ob man sich das Schleifen und Ziehen schlechter Sänger zum Muster genommen hätte. Bei einer diskreteren Behandlung der Geigen wären die Bläser weit mehr hervorgetreten, und hierdurch hätte ganz besonders der erste Satz gewonnen. Das *Grave* wurde nicht zart genug vorgetragen, und am schlimmsten erging es dem Uebergange des *Grave* in das *Allegro guerriero*. Wenn wir auch gern zugestehen, dass dieser Uebergang (von dem man oben das Notenbeispiel sieht) in der Ausführung schwierig und das Gelingen hier gleichsam auf die Messerspitze gestellt ist, so kann man sich doch auch leicht überzeugen, dass Herr Bruch Nichts unterlassen hat, seine Intentionen deutlich zu machen. Eine vollendete Wiedergabe dieser Stelle schlingt ein geistiges Band um die beiden Sätze *Grave* und *Allegro* und ist das Hauptmittel, bei dem Hörer hier eine tiefere Theilnahme zu erwecken; wird hierin Etwas versehen, so kann das *Finale* nicht als ein kriegerischer Aufschwung, sondern nur als ein leerer Spektakel empfunden werden. Wir meinen nun, man sollte bei der Einübung neuer Werke doppelt sorgsam verfahren. Wird bei den klassischen Lieblingen einmal Etwas versehen, so mag es das nächste Mal nachgeholt werden. Aber bei neuen Werken ist die erste Vorführung oft der einzige Gerichtstag, den sie erleben, an welchem daher aus künstlerischer Gewissenhaftigkeit Nichts versäumt werden sollte, für ihre Daseinsberechtigung mit allen zu Gebote stehenden guten Mitteln zu plaidiren.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. März 1869. **Nr. 10.** IV. Jahrgang.

Ueber Händel's Orgel-Konzerte.

Von **Reinhold Succo.**

Die neueste (28.) Lieferung der Deutschen Händelgesellschaft bringt von dem grossen Meister wiederum einen Band Instrumentalmusik, nämlich: Zwölf Orgel-Konzerte mit Orchester-Begleitung, welche wir hier etwas eingehender besprechen wollen.

Es ist bekannt, dass Händel seiner Zeit neben Seb. Bach für den grössten Meister auf der Orgel gehalten wurde. Wenn dessenungeachtet Händel'sche Orgelkompositionen weniger ins allgemeine musikalische Leben gedrungen sind, als solche von Bach, so liegt das zum Theil wohl daran, dass Händel überhaupt nicht soviel ganz speziell und allein für Orgel berechnete Kompositionen geschrieben hat, wie Bach, wiewohl wahrscheinlich noch Manches von Orgelkompositionen Händel's hier und dort verborgen und vergraben liegen mag.*) Ein anderer Grund, dass Seb. Bach der heutigen Zeit als Orgelkomponist bekannter ist als Händel, mag auch wohl der sein, dass unsere Zeit das Tiefsinnige, Verwickelte und die Grenzen des sinnlichen Wohllauts und der durchsichtigen Klarheit zu Gunsten der schwierigsten kontrapunktischen Kombinationen kühn Ueberschreitende der Bach'schen Kompositionsart, wie sie sich uns in dieser Weise ganz besonders in seinen Orgelkompositionen offenbart, mehr zusagt, als die einfache und ruhige Grösse und die selbst in den wunderbaren kontrapunktischen Verschlingungen stets sich gleichbleibende herrliche Klarheit und der stete Wohllaut der Händel'schen Kompositionsweise, die sich auch in seinen Orgelkompositionen keineswegs verleugnet. Während die Bach'schen Orgelkompositionen in ziemlicher Vollständigkeit in mehreren älteren und neueren Ausgaben existiren, ist Händel als Orgelkomponist, in Deutschland wenigstens, weit mehr dem Namen, als der Sache nach bekannt.

Um so freudiger müssen wir daher den vorliegenden Band der Ausgabe der Händelgesellschaft begrüssen, der uns Händel als Organisten gleichsam lebendig vor die Seele führt und hoffentlich Veranlassung geben wird, dass auch das grössere Publikum die ihm dargebotenen Aufführungen der in diesem Bande enthaltenen Orgelkonzerte Händel's liebgewinnen und Händel den gebührenden Platz auch in dieser Beziehung anweisen wird.

Die zwölf Konzerte des vorliegenden Bandes gehören zwei verschiedenen Sammlungen an, von denen die erste mit Op. 4, die andere mit Op. 7 bezeichnet ist, und deren eine jede sechs Konzerte enthält.

Aus dem Vorworte erfahren wir, dass Op. 4 im Jahre 1738, Op. 7 erst nach Händel's Tode um 1760 zum ersten Mal erschienen ist.

Näheres über die Entstehung der Konzerte finden wir in der Biographie Händel's von Chrysander (III, 157 ff.). Wir lesen dort, dass eigentlich vier solcher Sammlungen existiren, von denen die letzte erst spät nach Händel's Tode (im Jahre 1797 bei Arnold in London) erschienen ist. Da jedoch von diesen vier Sammlungen die zweite und vierte fast nur aus anderen Händel'schen Instrumentalwerken entlehnte Stücke bringen, während die beiden anderen fast lauter originale Kompositionen enthalten, so bieten jene zwei Sammlungen ein nur geringeres Interesse dar, und wir haben keinen Grund, sie in dem vorliegenden Bande zu vermissen. Die ersten drei Sammlungen sind übrigens zum ersten Mal (wenigstens rechtmässig) publicirt von J. Walsh, einem Zeitgenossen und dem Hauptverleger der Händel'schen Kompositionen. Auf dem Titelblatt tragen beide Sammlungen die Bezeichnung: *for the Harpsichord or Organ*. Es kann in diesen Konzerten also der Orgelpart auch vom Klavier ausgeführt werden. Weiter unten soll ausführlicher über diese doppelte Bezeichnung und das Verhältniss der Orgel zum Klavier bezüglich der Ausführung der Konzerte gesprochen werden.

Das Orchester besteht in den meisten der Konzerte aus dem Streichquartett und zwei Oboen. Nur in Nr. 6 der ersten Sammlung treten an Stelle der Oboen die Flöten. Bei dem Orgelpart desselben Konzerts steht die Bezeichnung *Harpa* (*o Organo*), da es ursprünglich ein Harfenkonzert war (Chrys. III, 158). Uebrigens ist in diesem Konzerte die Bezeichnung *Harpa o Organo* nicht ganz korrekt, es sollte heissen *Harpa e Organo*, was, wie Chrysander (a. a. O.) richtig bemerkt, darauf deutet, dass Harfe und Orgel zu gleicher Zeit in dem Konzerte zur Verwendung gekommen sein mögen. Wahrscheinlich wirkte in diesem Falle die Orgel nur als begleitendes Instrument, nach Art des Klaviers, in den *Tutti* mit, während die Solosätze von der Harfe allein vorgetragen werden sollten. Nur für den Fall, dass keine Harfe vorhanden, kann auch der ganze Harfenpart von der Orgel (oder dem Klavier) vorgetragen werden.

In dem neunten Konzert der zweiten Sammlung, welches durch seinen ersten Satz eines der merkwürdigsten von allen bildet, fallen in der Einleitung gleichfalls die Oboen fort, dagegen benutzt Händel als Soloinstrumente hier die **Bassons** (Fagotte).

*) Hierüber, wie über einige andere Punkte dieser Besprechung, werden am Schlusse derselben noch einige Bemerkungen folgen. *Chr.*

Zu diesen Instrumenten tritt nun noch, wenn auch nicht näher angegeben, das Klavier, welches in keinem der damaligen Orchester fehlte, wenngleich dasselbe nirgends bei den zu Anfang eines jeden Stücks aufgezählten Instrumenten verzeichnet steht. Dass es jedoch als mitwirkend angenommen werden muss, geht nicht allein aus den häufig über dem *Basso continuo* stehenden Ziffern hervor, sondern auch ganz augenscheinlich aus einer Stelle im vierten Konzert der ersten Sammlung (S. 48), wo bei den Bässen steht: *Violini e Violoncelli senza Cembalo e senza Bassons.*

Wie wir sehen, ist das Orchester in diesen Konzerten äusserst einfach; es ist dasselbe, welches in allen Oratorien, Opern etc. Händel's die Grundlage bildet und welches in diesen letzteren Werken nur hin und wieder bei ganz besonders kraftvollen Chören durch andere Instrumente, Trompeten und Pauken, verstärkt wird.

Die Orgel selbst, als Solo-Instrument, ist natürlich in allen Konzerten sehr reichhaltig bedacht. Da die Konzerte zugleich als Klavier-Konzerte gelten sollen, so ist auf das Vorhandensein eines Pedals, wie es doch die meisten Orgeln besitzen und ohne Zweifel auch zu Händel's Zeit bereits besessen haben, im Allgemeinen nicht gerechnet. Nur in dem ersten Konzerte der zweiten Sammlung findet sich im zweiten Satze die Bezeichnung: *Organo a 2 Clav. e Pedale* und ist die betreffende ganze Stelle auch auf drei Systeme geschrieben. Ausserdem findet sich in demselben Konzerte auch im ersten Satze mehrere Male die Bezeichnung *Pedale,* ohne dass die betreffenden Stellen, was auch daselbst nicht nöthig gewesen wäre, auf drei Systeme geschrieben wären. Mit Recht hat daher der Herausgeber, da dieses ganze Konzert auf eine Orgel mit Pedal berechnet ist, bei einer früheren Stelle im zweiten Satze desselben (S. 79), welche ohne Pedal nicht zu spielen wäre, die Bezeichnung (*Ped.*) hinzugefügt. In allen übrigen Konzerten ist der Orgelpart nicht allein auf zwei Systeme geschrieben, sondern auch derart gesetzt, dass derselbe sehr wohl ohne Pedal ausgeführt werden kann.

Nichtsdestoweniger scheint es vollkommen berechtigt, anzunehmen, dass diese Konzerte zuerst und hauptsächlich für die Ausführung durch Orgel und Orchester berechnet waren, und dass das Klavier nur in Ermanglung einer Orgel deren Stelle vertreten sollte. Abgesehen davon, dass alle Konzerte vollkommen orgelgerecht gesetzt sind, deuten auch die steten Bezeichnungen: *Organo ad libitum, senza Organo, Organo solo* etc. darauf hin, dass Händel die Orgel im Sinne hatte, als er diese Konzerte schrieb. Allerdings waren zu Händel's Zeit Klaviere, d. h. Saiteninstrumente, mit zwei Manualen und Pedal nicht so sehr selten, wie sie es jetzt sind, so dass auch füglich das erwähnte siebente Konzert auf einem solchen Instrumente hätte ausgeführt werden können; aber sie galten doch immer nur für sehr unvollkommene Nachahmungen der Orgel, hauptsächlich zum Uebungsgebrauche bestimmt, so dass es schon aus diesem Grunde ganz unwahrscheinlich erscheint, dass Händel jenes Konzert zunächst für ein solches Instrument und nicht für die doch viel näherliegende Orgel bestimmt haben sollte. Es rechtfertigt sich somit vollkommen der alleinige Titel: Orgel-Konzerte, den dieselben in der vorliegenden Ausgabe erhalten haben. Dass übrigens Händel bei dem siebenten Konzert an eine Ausführung durch das Klavier gar nicht gedacht zu haben scheint, geht ganz evident daraus hervor, dass an zwei Stellen desselben im ersten Satze (S. 75) sogar eine Registerbezeichnung: *Bassons* (Rohrwerke) hinzugesetzt ist, welche Orgelstimmen mit ihrem markigen, trompetenartigen Tone bestimmt sind, über einem sich langsam entwickelnden, kühnen Pedaltriller die Wucht und Tonfülle der Harmonien ganz ausserordentlich zu steigern.

Was nun die Form anbetrifft, in welcher die Konzerte geschrieben sind, so ist die Grundform diese: Ein *Allegro* mit einer langsameren Einleitung und ein gleichfalls lebhafter aber gewöhnlich etwas kürzer gehaltener Satz mit einem davorstehenden kurzen *Adagio*, welches ebensowohl als Einleitung zu diesem letzten Satze, wie auch als Verbindungsglied zwischen jenem ersten Hauptsatze und dem Schlusssatze angesehen werden kann. Es sind also gewöhnlich vier Sätze vorhanden, von denen jedoch der erste und dritte nicht wohl als selbständige Sätze aufgefasst werden können. Denn selbst, wenn, wie es in einigen Konzerten der Fall ist, der erste Satz länger ausgeführt ist, so verräth er doch immer seine einleitende Natur nicht blos durch die Halb- oder phrygische Kadenz, welche ihn mit dem Hauptsatze auch äusserlich verknüpft, sondern noch viel mehr durch den schnellen Wechsel der meistentheils nur kurzen Gedanken, während die Gedanken in dem Hauptsatze breit ausgesponnen und schnell aufeinanderfolgende Kontraste meistentheils vermieden sind. Der Schlusssatz nimmt gewöhnlich die Form eines mehrtheiligen Satzes an, in einigen Fällen sind es, wenn auch nicht bestimmt ausgesprochene, Variationen, in den meisten anderen Fällen dagegen tanzartige Formen, die zum Theil noch mit ihren charakteristischen Namen, wie *Gavotte, alla Siciliana, Bourée* etc., bezeichnet sind. Der verbindende langsame Satz ist entweder ein *Adagio*, *Larghetto* oder *Andante,* häufig nur aus wenigen Takten bestehend. Wo dieser langsame Satz fehlt, denn Abweichungen von der obigen Grundform sind nicht selten, da steht doch immer hinter dem *Allegro: Organo ad libitum*, d. h. hier war dem Organisten Gelegenheit geboten, sich in einem selbständigen, improvisirten (oder sonstigen) Zwischensatze zu produciren. Im vierten Konzert findet sich die Bezeichnung *ad lib.* auch zu Anfang des ganz kurzen *Adagio,* bei welchem die Instrumente ganz pausiren und nur den Uebergang zum letzten Satze aufnehmen. Der Verfasser will es dahingestellt sein lassen, ob Händel mit diesen kurzen *Adagios* nicht hin und wieder nur einen Gedanken hätte hinwerfen wollen, den der Organist, so weit er wollte, ausspinnen mochte.

Solche *ad libitums* finden sich auch in den übrigen Sätzen, besonders häufig im *Allegro* des vierten Konzerts zweiter Sammlung. Dort bezeichnen sie ganz augenscheinlich eine beliebige vom Ausführenden einzuschaltende Verlängerung der begonnenen Gedanken; ja, wir finden sogar die Bezeichnung *harpegg.* oder *harp.* hinzugesetzt, um anzuzeigen, dass die begonnenen Harpeggien noch weiter fortgesetzt werden mögen.

Der Ausführende hat also hinlänglich Gelegenheit, sich als tüchtiger Improvisator zu zeigen und alle seine Virtuosenkünste zu produciren, obwohl ich glaube, dass Händel dabei zunächst wohl nur an die Ausführung durch ihn selbst gedacht hat. Es war ihm, dem ja das Improvisiren selbst in den strengsten kontrapunktischen Formen ein leichtes Spiel war, zu unbequem gewesen, solche Sätze, wo die Instrumente schweigen, erst noch aufzuschreiben. Er überliess diese dem ihn nie im Stiche lassenden Genius der freien Phantasie, und es mag wohl eine Lust gewesen sein, ihm zuzuhören, denn seine Zeitgenossen wissen nicht genug von der Bewunderung zu erzählen, welche er durch solch ein improvisirtes Orgelspiel erregte.

Im dritten Konzert der zweiten Sammlung verlangt Händel ein *Adagio e Fuga* (*ad lib.*). Wahrscheinlich gab Händel, der nach dem Zeugnisse Mattheson's Meister besonders in der Improvisation von Doppelfugen war, hier eine solche kühne und gewaltige Doppelfuge zum Besten, so leicht und frei, wie wir sie in unzähligen Beispielen in seinen Oratorien-Chören finden, vielleicht sogar, weil durch keine Rücksicht gehemmt, noch kühner und feuriger.

(Fortsetzung folgt.)



Die Basler „Allgemeine Musikschule".

S. B. Vielleicht interessirt es manche Leser d. Ztg., etwas Näheres über Tendenz, Entstehung und Einrichtung der in Basel im Oktober 1867 eröffneten Musikschule zu erfahren. Nicht blos diese Voraussetzung jedoch ist es, die dem Schreiber dieser Zeilen die Feder in die Hand giebt; vielmehr ist es die Ueberzeugung, dass der Mangel gerade in solcher Tendenz und Richtung sich bewegender Institute Mitursache ist an der vielfachen Zerfahrenheit der Kunstzustände, der häufigen Urtheilslosigkeit und geringen musikalischen Bildung der Menge, die so manchem wohlmeinenden Konzert-Institut ein Hemmschuh und für alle die ein Gegenstand des Bedauerns sind, welche die Musik nur als eine der verschiedenen aber unter sich durchaus verwandten und zusammenhängenden geistigen Interessen zu betrachten sich gewöhnt haben.

Die Basler Musikschule unterscheidet sich wesentlich von den meisten, wenn nicht allen öffentlichen Musikschulen in Deutschland, Frankreich u. s. w. durch Folgendes.

1) Sie ist kein »Konservatorium«, an welchem Fachleute, Künstler, Musiker und Musikanten ausgebildet werden. Sie besitzt nicht den Ehrgeiz, den verschiedenen so benannten Instituten in Deutschland, deren Anzahl immer grösser wird, Konkurrenz zu bereiten, und wird nur in dem Falle, als ganz besondere, vorläufig nicht vorauszusetzende und nicht abzuweisende Bedürfnisse sich geltend machen, auf Grund des Bestehenden besondere Abtheilungen errichten, die sich die musikalische Erziehung von Fachmusikern zur Aufgabe stellen.

2) Sie ist aber auch keine Musikschule in dem häufig vorkommenden Sinne, wo einzelne Persönlichkeiten als Gründer und Leiter von Instituten sich aufwerfen, die finanzielle und künstlerische Seite der Sache auf eigene Schultern nehmend, daher oft genöthigt, mit herrschenden Winden zu segeln, und eben so oft aus demselben Grunde weder dem Publikum noch der Kunst Garantie für wirklichen Nutzen bietend.

3) Vielmehr ist die Basler Musikschule als ein dem besten Volksgeist entsprungenes und ihm wieder dienendes Institut aufzufassen, das rein künstlerische Absichten verfolgt, dieselben aber mehr durch musikalische Volksbildung als durch Vermehrung des ohnehin überwuchernden Virtuosenthums zu erreichen strebt.

Was die Basler Musikschule will, scheint wenig und ist doch, wenn es ihr gelingt, ihren Zweck zu erfüllen, viel: sie will auf dem kleinen Gebiet ihrer Wirksamkeit, der Stadt Basel, Sinn und Verständniss für echte Kunst wecken und aufrecht erhalten durch gründlichen Unterricht und Heranbildung eines gesunden Dilettantismus, dessen Haltung in Verbindung mit allgemeiner Bildung den echt künstlerischen Interessen und Unternehmungen Sinn und Verständniss entgegenbringt und die nöthige Unterstützung gewährt. Ein solcher Dilettantismus würde sogar geeignet sein, einen Regulator für das Verhalten der Fachmusiker zu bilden.

Dass ein Resultat dieser Art nicht in wenigen Jahren erreicht wird, ist klar. Auch spricht das Programm der Musikschule Solches nicht weitläufig aus. Wer aber den Wortlaut des Programms aufmerksam liest, wird sich diese Tendenz selbst konstruiren. Schon Titel und Inhalt einer vor mehreren Jahren auch apart gedruckten Verhandlung in der Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft, welche der Gründung der Musikschule voraufging und als Anstoss zu derselben betrachtet werden kann: »Die Bildung des Volkes für und durch Musik« von J. J. Schäublin (Vorsitzender der Musikschul-Kommission), gaben den Gedanken in ziemlich scharfer Fassung wieder. Das Programm der Musikschule aber drückt sich so aus: »Die von der Gemeinnützigen Gesellschaft in Basel*) gegründete Musikschule bezweckt die Verbreitung gründlicher musikalischer Bildung in unserer Stadt, sowohl durch Anleitung zu gehöriger technischer Fertigkeit im Gesang, Instrumentalspiel u. s. w., als durch Bildung des Verständnisses durch das Studium der besten Werke aller Schulen«. Hiermit ist eine strenge und zugleich liberale Tendenz ausgesprochen, die Pflege des Schlechten, Flachen, blos Virtuosenhaften oder oberflächlich Tändelnden ausgeschlossen, die Richtung auf das Gute, welcher Zeit oder Schule es angehören möge, betont.

*) Wohl zu unterscheiden von der »Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft«, die über das ganze Land ausgebreitet ist, aber mehr neue Gedanken anregend, als deren Ausführung übernehmend.

Doch lassen wir die »Tendenz«, die sich ohnehin erst durch den Erfolg bewähren muss, und gehen zu den Einrichtungen über, welche der Ausdruck des Programms im Einzelnen sind. Gelehrt werden in der Musikschule der Gesang, das Klavierspiel, das Spiel der Streichinstrumente (Violine und Violoncell) und der Orgel; ausserdem Theorie (Harmonie, Kontrapunkt u. s. w.) und Geschichte der Musik. Der Gesang zerfällt in Chorgesang und Einzelgesang. Für jenen besteht zur Zeit nur eine Damenchorklasse (gegenwärtig 25 Schülerinnen zählend); eine Herrenklasse (die dann periodisch mit der ersteren zu vereinigten Uebungen zusammentreten sollte) ist im gegenwärtigen Jahreskurse nicht zu Stande gekommen, jedoch nicht prinzipiell aufgegeben. Der Einzelgesang wird in Klassen zu zwei Schülern gelehrt. Für den Klavierunterricht bestehen Klassen (vom Elementarunterricht aufsteigend) zu vier, drei und zwei Schülern. Die Gesammtzahl der hierher gehörigen Schüler und Schülerinnen beträgt zur Zeit 109, die in 34 Klassen untergebracht sind. Die Violinklassen (untere und mittlere Stufe) zählen jetzt 67 Schüler in 17 Klassen; drei Violoncellklassen 7 Schüler. Schwächer sind von Eröffnung der Schule an der Einzelgesang und das Orgelspiel besetzt gewesen; man hofft jedoch später auch hierfür mehr Theilnehmer zu gewinnen. Am theoretischen Unterricht nehmen in zwei Klassen 8 Damen und 4 Herren theil. Die Vorträge über Geschichte der Musik, welche alle 14 Tage vom Direktor der Anstalt gehalten werden, haben ein aus etwa 40 Personen bestehendes Auditorium vor sich. An den seit Dezember vorigen Jahres eröffneten Ensemble-Uebungen für Kammermusik betheiligen sich die Klavierschüler mittlerer und höherer Stufe und einige Cello-Schüler. Da von den Violinschülern die nöthige Stufe noch nicht erreicht ist, so wird für Besetzung dieses Instruments einstweilen anderweitig gesorgt.

Ein Hauptunterschied der Methode, gegenüber anderen Musikschulen, ist der streng klassenmässige Unterricht, wobei nämlich nicht jeder Schüler sein Pensum spielt und korrigirt wird, sondern die ganze Klasse gleichzeitig vorwärts schreitet, wodurch verhütet wird, dass der Schüler die ihn nicht betreffende Unterrichtszeit hindurch gleichgültig und theilnahmlos, also eigentlich unnöthig dabeisitzt. Diese Art des Unterrichts hat für die Lehrer Schwierigkeiten und ist etwas anstrengend, zugleich aber auch zuverlässiger, anregender und — ehrlicher, denn der Schüler hat für sein Geld wirklich eine ganze Stunde. Bei auseinandergehender Leistungsfähigkeit der Schüler einer Klasse werden nach gewissen Zeitabschnitten neue Klassenbildungen vorgenommen, wobei der Fähigere in bessere Umgebung kommt, der langsamer Fortschreitende der Gefahr entgeht, seiner Schwäche wegen ganz dahinten zu bleiben.

Der Direktor der Musikschule ist für den Gang der Anstalt der von der Gemeinnützigen Gesellschaft bestellten Kommission verantwortlich, seine Thätigkeit daher einzig und allein der Leitung der Musikschule und einem mässigen Stundenpensum zugewendet. Er ist in seinen Maassnahmen nur an die Zustimmung der Kommission gebunden, die ihrerseits wieder der Ge-

meinnützigen Gesellschaft über den Fortgang der Schule jährlichen Bericht zu erstatten hat.

Das jährliche Schulgeld ist mässig und bewegt sich bei den eigentlichen praktischen Musikfächern zwischen 70 und 150 Fr. (18⅔ und 40 Thlr.). Die theoretischen Fächer und der Chorgesangunterricht sind noch billiger gestellt. Demnach finden sich in der Anstalt Schüler aus allen Gesellschaftskreisen, reiche und arme, für welche letztere unter gewissen Voraussetzungen noch eine Ermässigung des Schulgeldes gewährt werden kann.

Zur Zeit sind ausser dem Direktor noch unmittelbar lehrend beschäftigt: vier Klavier-, zwei Violin-, ein Violoncell- und ein Orgellehrer. Die Gesanglehrerstelle ist wegen des im Oktober krankheitshalber erfolgten Austritts des Gesanglehrers gegenwärtig nicht besetzt und ist die Wiederbesetzung von der Auffindung einer geeigneten Persönlichkeit abhängig. Gegenwärtig wird der Damen-Gesangunterricht vom Direktor ertheilt.

Wie man sieht, gliedert sich die Schule von unten auf von den Schülern, Lehrern, dem Direktor, der Kommission bis zur impulsgebenden und das Unternehmen finanziell unterstützenden und haltenden Gemeinnützigen Gesellschaft, wodurch der Bestand, das ruhige Fortschreiten, die Bewahrung der ursprünglichen Tendenz gesichert scheinen. — Ueberall, wo sich ähnliche Gesellschaften wie die hiesige Gemeinnützige*) bereits gebildet haben oder gebildet werden können, wäre die Errichtung solcher Musikschulen möglich und anzuempfehlen.**) Denn an wie vielen Orten wird über schlechten Musikunterricht geklagt, und wie nahe liegt es, durch gemeinnütziges Zusammenwirken des vermöglichen Theils einer Stadt das Bessere auch hierin anzustreben und herzustellen!

Zum Schlusse mögen hier noch einige kurze historisch-statistische Notizen stehen über die Entwicklungsphasen, die der Musikschule vorausgegangen sind:

Die vom Rathschreiber Dr. Isaak Iselin 1777 gegründete »Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen« hatte schon seit den ersten Jahren ihres Bestehens ihr Augenmerk auf den damals in den öffentlichen Schulen zu wenig gepflegten Gesangunterricht geworfen: vorerst in bescheidenem Maasse, mehr aus sittlichen als aus künstlerischen Rücksichten »zur Veredlung der Volksvergnügen«. So wurden 1787 bei den Nähschulen Singstunden eingerichtet; 1796 eine Singstunde für Knaben, 1809 Singklassen im Anschluss an die Knabenschulen, welche Versuche aber aus Mangel tüchtiger Lehrkräfte eingingen. Im Jahre 1809 erfolgte auch seitens der »Gesellschaft« u. s. w. die Niedersetzung einer »Musikalischen Kommission« zum Behuf der Förderung des Gesangunterrichts in den Schulen, später des Orgelspiels, welches Ziel 1833 grundsätzlich angenommen und durch Lehrgeld an Organistenzöglinge angestrebt wurde. 1811 wurde ein Gesanglehrer angestellt und die Bildung von vier Gesangchören veranlasst, allein ohne Erfolg; nur eine Singklasse im Anschluss an das Gymnasium blieb aufrecht. 1821 wurde in Verbindung mit dem Erziehungsrath ein Gesanglehrer für die öffentlichen Schulen beider Geschlechter berufen, der dann auch einen Gesangverein von Erwachsenen leitete. 1841 wurde wiederholt die Gründung von Gesangchören vorwiegend unter den Handwerkern angebahnt und unterstützt, so dass die Zahl solcher Vereine zeitweise auf sechs stieg. 1842 wurde als Vorbereitung zu denselben eine Singschule errichtet, die Anfangs 110 Schüler zählte, nach Jahresfrist aber nur noch 50, und dann ganz zusammenfiel. Ebenso kamen nach 1845 vorwiegend aus politischen Gründen die Handwerkerchöre in Verfall, mit Ausnahme eines einzigen. 1848 wurde sodann zur Hebung des Kirchengesanges, um das neue Gesangbuch der Gemeinde bekannt zu machen und den vierstimmigen Gesang anzubahnen, ein »Kirchengesangchor« gegründet, der nach einer Stockung sich umbildete und seitdem mehr und mehr zu einem selbständigen Vereine heranwuchs. Dagegen scheiterte der 1856 unternommene Versuch, an Stelle der Einzelchöre einen allgemeinen Arbeiterchor zu öffentlichen Aufführungen zu bilden, nach zweijährigem scheinbar günstigem Verlaufe. Von 1860 an fangen künstlerische Zielpunkte an in Betracht gezogen zu werden, es wurde zur Gründung von Violinklassen geschritten, vorerst für unbemittelte Schüler, das folgende Jahr auch für bemittelte Schüler mit höherem Schulgeld. 1863 wurde die Chorschule zur Vorbereitung auf die Gesangvereine, als Mittelglied zwischen dem Gesangunterricht der Schule und der Mitwirkung in den Vereinen, beschlossen und begründet. 1866/67 folgte dann die Ermächtigung zur Errichtung der »Allgemeinen Musikschule«.

*) Die Gemeinnützige Gesellschaft in Basel besteht aus 900 beitragenden Mitgliedern, der jährliche Beitrag ist nur 10 Fr. Sie verfügt aber, namentlich in Folge von Vermächtnissen, über nicht unbedeutende Mittel.

**) In der Schweiz bestehen bereits einige ähnliche Musikschulen, z. B. in Bern, Genf, Lausanne, Schaffhausen; doch unterscheiden sich diese von der Basler in verschiedenen Punkten.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** Die grosse antiquarische Buchhandlung von Kirchhoff und Wigand in Leipzig versandte unlängst einen neuen Musikkatalog, welcher viele interessante Werke enthält zu annehmbaren Preisen, darunter namentlich eine Sammlung französischer Opernpartituren von Lully bis auf die Gegenwart von einer Reichhaltigkeit, wie sie nur höchst selten vorkommen kann. Die französische Oper hat für die historische Erkenntniss dadurch einen grossen Vorzug vor der italienischen wie der deutschen, dass fast ihre sämmtlichen Erzeugnisse in einer ununterbrochenen Folge gedruckt vorliegen. Für den Specialsammler ein herrliches Feld! — In diesen Tagen versandte nun eine andere gleichbedeutende Handlung, die von List und Francke, ebenfalls einen neuen Katalog, der zu einem grossen Theile aus dem Nachlasse des im vorigen Jahre verstorbenen Organisten und Musikdirektors H. W. Stolze in Celle herrührt, eines braven Mannes der Spohr'schen Richtung, mit dem er auch sehr befreundet war. Mehreres von dem hier zum Verkauf Ausgebotenen sahen wir früher in seiner Behausung. So unter anderen Nr. 943, die vollständige Partitur des Händel'schen »Messias«, neu instrumentirt, metronomisirt und mit Vorwort versehen von Stolze, in seiner äusserst sauberen Handschrift. Auch einen Klavierauszug hatte er nach dieser Partitur fertig ausgeschrieben, den Nr. 944 aufführt. Von dieser Arbeit versprach er sich Wunderdinge und sandte sie an Ewer und Co. (jetzt Novello, Ewer und Co.) nach London zur Herausgabe, erzählte uns aber mit Seufzern, dass sie ihm sein Opus kalt und theilnahmlos wieder zurückgesandt hätten. Der gute Mann, der wähnte, London würde sich von ihm, dem Celler Organisten, die Instrumente, und gar die Tempi, zum »Messias« vorschreiben lassen! Besagte Bearbeitung kann man jetzt für 3⅓ Thlr., den Klavierauszug für 2⅔ Thlr. kaufen. Aber nicht alle Stücke des angeführten Katalogs sind so niedrig gesetzt — leider nicht! Die Herren List und Francke haben die Kunst des Preisemachens aus dem Grunde studirt. Froberger's *partite* 1695, 40 Seiten, 10 Thlr.; Mattheson's drei Bände Orchestre 20 Thlr.; Glarean's *isagoge* 1516, nur 20 Blätter, aber 22 Thlr.; das Hamburger vierstimmige Melodeyen-Gesangbuch vom Jahre 1604 nicht weniger als 36 Thlr.; Nachtigall's *musicae institutiones* 1515 auch 28 Thlr., wofür man aber ein unbeschnittenes Exemplar erhält; Telemann's harmonischer Gottesdienst 18 Thlr.; Urio's Motetten Op. 1, fünf kleine Stimmbücher, 1690, auch 18 Thlr. (letzteres für uns besonders drückend, weil wir einer vorhabenden Arbeit wegen hier leider in den sauren Apfel beissen mussten) u. s. w. u. s. w. Unsern früheren Vorschlag an die Herren Kirchhoff und Wigand, ohne weiteren Handel die Musik nach dem Gewicht zu beziehen, Silber gegen Papier, müssten wir denn gegen die Herren List und Francke wohl bald dahin ändern, dass wir Gold statt Silber anböten. In dieser Hinsicht wären wir also richtig ins goldne musikalisch-antiquarische Zeitalter gekommen! Am billigsten kauft man jetzt in London (wo doch die Preise sprichwörtlich hoch sind), weil die Markt-Temperatur dort sehr veränderlich ist; man muss aber ein gutes Wetterglas haben.

✱ **Wien.** (Kässmayer's neue Oper. Konzerte.) *H. v. K.* »Das Landhaus von Meudon«, komische Oper in zwei Akten, das Textbuch von S. Mosenthal, die Musik von dem Mitglied des hiesigen Hofopern-Orchesters Ferdinand Kässmayer, ist endlich, nach mannig-

fachen Verzögerungen, über die Breter des Operntheaters gegangen. Das Werk des Hrn. Kässmayer wurde bis jetzt nur in Prag zur Darstellung gebracht, wo es sechsmal aufgeführt und dann bei Seite gelegt wurde. In Wien war die Aufnahme der Oper äusserlich eine freundliche, wie dies bei der persönlichen Beliebtheit des Komponisten kaum anders zu erwarten gewesen; aber weder die Handlung des Stücks, noch die musikalische Behandlung desselben werden »Das Landhaus« in die Länge über Wasser halten; das Textbuch, nach einer Erzählung von Soulié bearbeitet, bietet zu wenig Interesse, um einen ganzen Theaterabend auszufüllen, und die Musik setzt sich aus einer Anzahl meist banaler, unbedeutender und zum Theil anderswoher entlehnter Melodien zusammen, wie diese in dem Kopfe eines vielbeschäftigten Musikers herumschwirren mögen, der, des guten Geschmacks und jeder schöpferischen Begabung leider bar, seine Sachen aller Orten und Enden zusammensucht, und das ihm reichlich Dargebotene in stilloser Weise, wenn auch mit bekannter Musikanten-Routine, zu seinen Zwecken verwerthet. Die Oper, deren Hauptpartie (Sophie) für die Koloratursängerin Murska berechnet war, wurde unter Proch's Leitung von den Fräul. Rabatinsky und Gindele und den Herren Walter, Rokitansky und Mayerhofer vorzüglich ausgeführt, und diesem Umstand ist auch hauptsächlich das Gelingen der Novität zu danken. Die Pause zwischen dem ersten und zweiten Akt füllt ein übermässig langes Violinsolo (gespielt von Hellmesberger) aus, welches sich noch in die Anfänge des zweiten Aktes hinüberzieht, welcher zweite Akt, nebenbei bemerkt, den ersten an trauriger Gedankendürre entschieden überragt. — Niemann hat sein Gastspiel, welches in dem Grade, als es nach Einer Richtung hin scharf kritisirt wurde, sich trotzdem immer glänzender gestaltete, als Tannhäuser unter Jubel und Blumenregen vorläufig abgeschlossen, um im Sommer wieder hierher zurückzukehren. — Der Bassbuffo Hablawetz vom ständischen Theater in Gratz führte sich als Figaro, Falstaff und Marcell in so vortheilhafter Weise ein, dass dessen Engagement am Operntheater in Aussicht steht. — Im siebenten philharmonischen Konzert errangen die »Präludien« von Liszt, welche vor einer Reihe von Jahren von einem Theil des Publikums abgelehnt worden waren, diesmal einen bedeutenden, demonstrativen Erfolg, ein günstiges Vorzeichen für die Aufnahme des Oratoriums: »Die heilige Elisabeth«, welche den Schluss der Konzerte des Musikvereins bilden wird. — Das Florentiner Quartett verabschiedete sich mit Beethoven's und Schubert's A moll - Quartetten in einer Akademie der Gesellschaft Concordia im grossen Redoutensaale, wobei auch Niemann als Liedersänger und die Pianistin Frl. Sophie Menter mitwirkten. Der Redoutensaal, bis in die äussersten Winkel von Zuhörern vollgestopft, bot namentlich durch den amphitheatralisch aufgebauten Orchesterraum, in welchem sich diesmal an 300 Cercle-Sitze befanden, einen Anblick, wie man ihn hier noch nicht erlebt hat. Niemann sang Schumann'sche Lieder unter donnerndem Beifall und musste das prächtig vorgetragene »Ich grolle nicht« auf fortwährenden Zuruf hin wiederholen. Auch Frl. Menter und die Quartettisten produzirten sich mit glänzendem Erfolge. — Den Abend nach dieser merkwürdigen musikalischen Soirée veranstalteten die Herren Brahms und Julius Stockhausen im kleinen Redoutensaale ihr erstes, ebenfalls stark besuchtes Konzert. Stockhausen eröffnete die Reihe der Musikstücke mit Beethoven's »Liederkreis an die entfernte Geliebte«, den er wohl schön und geschmackvoll vortrug, ohne aber mit demselben eine durchschlagende Wirkung zu erzielen, woran wohl auch die Transponirung der Lieder um reichlich einen ganzen Ton nach der Tiefe zu ihren Theil gehabt haben mag, da diese Abänderung der Wirkung der Beethoven'schen Tondichtung entschiedenen Abbruch that. Um so glücklicher war der geschätzte Sänger mit dem Vortrage altitalienischer Arien und Canzonetten, sowie Brahms'scher Lieder, von welchen namentlich ein Volkslied »aus dem Wendischen« sehr ansprach. Da sich nach dem Vortrage der letzten Lieder ein grosser Beifallssturm erhoben hatte, gab Stockhausen noch ein paar hübsche Volkslieder in höchst gelungener Weise zum Besten. Herr Brahms spielte Franz Schubert's Sonate in B, sodann Klavierstücke von Couperin, S. Bach und eigene Kompositionen in seiner wohlbekannten Art, die sich allerdings nicht immer der unbedingten Zustimmung der Zuhörer erfreut, erntete übrigens als hochgeschätzter Künstler nach jedem Vortrage den lebhaften Applaus seiner hier zahlreichen Freunde und Verehrer. Ein zweites Konzert der beiden Künstler ist bereits angekündigt. — Das dritte Musikvereins-Konzert bildete abermals unter Herbeck's Leitung einen der Glanzpunkte der heurigen Konzertsaison. Die erste Aufführung der Reformationssymphonie von Mendelssohn erregte in allen ihren vier Sätzen Sensation. Der zweite Satz musste auf allgemeinen Zuruf wiederholt werden. Zwei Frauenchöre: »*Ave Maria*« aus Mendelssohn's »Loreley« und »Jäger Wohlgemuth« aus Schumann's »Romanzen« gefielen ungemein; das Jägerlied wurde ebenfalls zur Wiederholung verlangt. Joseph Hellmesberger spielte ebenda ein Violinkonzert in E von S. Bach und darin namentlich den zweiten Satz mit schönem Ausdruck; eine Ouvertüre von Ruffinatscha, die diesmal zur zweiten Aufführung gelangte, erntete als tüchtiges und wohlabgerundetes Orchesterwerk verdienten Beifall.

✱ **Wien.** (Rinaldo, von J. Brahms.) Im Konzert des akademischen Gesangvereins am 28. Februar kam ein neues grösseres Werk zum ersten Mal zur Aufführung: Rinaldo, Kantate von Goethe, komponirt von J. Brahms. Das Gedicht behandelt in knapper, dramatisirter Form die Entführung Rinaldo's von der Zauberinsel Armidens. Schon mancher Komponist hat sich an dieser Kantate versucht, doch keiner bisher mit besonderem Glück. Das dramatische Element ist im Gedicht wenig hervortretend: es handelt sich um einen Dialog zwischen Rinaldo und einem Chor von Gefährten, welche Goethe an die Stelle der von Tasso abgesandten zwei Ritter gesetzt hat; die Situation bleibt vom Anfang bis zum Ende dieselbe; Rinaldo ist bezaubert, wird entzaubert, wird als leidendes Objekt entführt und leistet kaum passiven Widerstand. Das Ganze ist mehr dialogisirte Romanze als Ballade. Zur musikalischen Belebung eines solchen Stoffes bedarf es einer bedeutenden schöpferischen musikalischen Kraft, denn die lyrische Breite der Liebesschwärmerei, in welche sich der Held ergiesst, wird durch die Musik nur noch fühlbarer und vernichtet geradezu das unbedeutende scenische Element des Gedichts. Besonders unverständlich scheint es, warum Rinaldo, nachdem er durch den Blick auf den diamantenen Schild entzaubert sein sollte, zum zweiten Mal in Liebeswahn verfällt; der Held verliert damit völlig das Interesse und vermag es auch durch den herrlichsten Gesang nicht mehr wieder zu erringen. Ein Komponist, der vor Allem auf die opernhafte Wirkung eines solchen Werkes sieht und *à tout prix* dies Gedicht komponiren will, hätte dem alten Goethe Einiges aus seiner Kantate streichen oder einstellen, zumal den Schluss mehr zusammendrängen müssen; denn unser modernes Publikum liebt es nicht, musikalische Liebeselegien anzuhören, es will beim Gesange, zumal bei Chorkompositionen, nicht eigentlich Musik als solche, sondern Musik als glänzende sinnliche Dekoration der Poesie hören. — Dass Brahms auch nicht ein Pünktchen an einem Goethe'schen Gedicht verändern wird, weiss Jeder, der ihn kennt; er hat sich dem Gedicht, wie es da ist, ganz hingegeben und sich durch die darin ausgesprochene Stimmung in erster Linie angeregt gefühlt, schöne Musik zu komponiren. Dies ist ihm bei seinem eminenten Talente natürlich gelungen. Ein leicht fassbares kurzes Motiv der Einleitung zieht sich in mannigfacher Gestalt, bald zwischen die Gesänge tretend, bald in dieselben hineinrufend, durch das Ganze hindurch. Alle mit Ausnahme des Schlusschors unmittelbar in einander übergehende Nummern sind von besonders behaglicher musikalischer Schönheit, von einheitlicher poetischer Stimmung; der Wohllaut in den Soli wie in den Chören ist herrlich; Alles ist von künstlerischer Weihe durchdrungen; die musikalische Formschönheit interessant, ohne den Hörer unruhig zu machen. Das Alles ist man bei Brahms gewöhnt; es versteht sich bei ihm fast von selbst. Dass seine Ausdrucksweise, seine individuelle musikalische Sprache bei grosser Einfachheit für die meisten Menschen anfangs befremdend ist, ja bis zu dem Grade, dass er von seinen nächsten Freunden, die sich einbilden, ihn zu kennen, zuweilen erst nach längerer Gewöhnung vollkommen verstanden wird, ist auch ziemlich bekannt. Was an »Rinaldo« das moderne Publikum am meisten verblüffen muss, ist, dass der Held sich offenbar nicht à la Tannhäuser, Tristan, Faust, Romeo etc. fortwährend in geiler Brunst befindet, sondern Weisen von tiefster, wahrer Empfindung singt. Der Komponist hat nicht einen durch Bezauberung sinnlich verliebten Mann in reiferen Jahren, sondern einen von der Schwärmerei der ersten Liebe beseelten Jüngling aus dem Rinaldo gemacht. In der künstlerischen Produktion kann man eben nicht lügen. Beethoven's Adelaide, sein Florestan im »Fidelio«, Brahms' Romanzen aus der Schönen Magelone und seine letzten Liederhefte scheinen mir am meisten der musikalischen Behandlung und Stimmung im Rinaldo verwandt zu sein. Wer sich nicht in diese Richtung der Lyrik hineinleben kann, dem wird auch Rinaldo nicht sympathisch werden. — Besonders diskret ist in dem ganzen Werk das Orchester behandelt; Alles ist einfach schön, doch immer nur begleitend, auch in den bewegtesten Stellen durchsichtig, klar, nie lärmend, keinen Moment die Sänger zum Schreien reizend. Die Aufführung unter Leitung des Komponisten war, was Soli und Chöre anlangt, eine vollendete. Man weiss nicht recht, ist unser berühmter Tenorist, Herr Walter, für diesen Rinaldo geschaffen, oder ist dieser Rinaldo für Herrn Walter geschaffen; die überaus schwierige und anstrengende Partie wurde mit einer solchen künstlerischen Liebe und einer so feinen Nüancirung gewissermaassen tonlich geschaffen, dass man so mit rechtem Behagen sich von diesen melodischen Tönen tragen liess. — Die sehr schweren, kraft- und schwungvollen Chöre gelangen überraschend. Der akademische Gesangverein hat sich unter der Leitung des Hrn. Eyrich rasch zu einer solchen Höhe hinaufgeschwungen, dass er dem Wiener Männergesangverein

nicht mehr nachsteht; vielleicht überholen die Burschen noch die Philister. Die jugendlich kräftige, frische Stimmung, beseelt durch die Begeisterung für die schöne Musik, brachte zumal den brillanten Schlusschor zu herrlicher Wirkung. — Das Orchester (vom k. k. Kärnthnerthor-Theater) liess in der feineren Ausführung, wie leider so oft in der letzten Zeit, Manches zu wünschen übrig. —*th.*

✱ **Berlin.** (Konzerte des königl. Domchors.) Der Domchor veranstaltete in diesem Winter nicht wie sonst drei Abonnementkonzerte im Saale der Singakademie, sondern, weil die Theilnahme im Publikum merklich nachgelassen hat, nur eins, und bald darauf (Donnerstag den 25. Februar) ein zweites in der Dom-Kirche. Jenes Konzert in der Singakademie fand in den hiesigen Zeitungsblättern eine ungemein tadelnde Beurtheilung, die allerdings in mancher Beziehung (nur nicht in der Tendenz) gerechtfertigt war. Der Domchor hat seit Neithardt's Ableben entschiedene Rückschritte gemacht, die um so fühlbarer werden, als jetzt die von Grell und Neithardt erzogenen Männerstimmen altern und zum Theil durch neue, weniger geübte Kräfte ersetzt werden müssen. Nachdem Grell, dieser grösste Kenner des a capella-Stiles, ein Mann, dessen hohe Bedeutung für die Kunst vielleicht erst lange nach seinem Tode die richtige allgemeine Würdigung finden wird, in den ersten Jahren der Regierung Friedrich Wilhelm's IV. den Domchor gegründet hatte, erhielt nach vielen Widerwärtigkeiten mit Mendelssohn endlich der frühere Stabs-Oboist A. Neithardt (1845) die Leitung, dem es freilich anfangs (sogar nach seiner eigenen bescheidenen Meinung von sich) an allgemeiner und musikalischer Bildung zu fehlen schien, der sich aber durch ein so vollkommen feines musikalisches Ohr auszeichnete, und der dabei Bescheidenheit und natürliches Gefühl für das ihm anfangs Fehlende besass, dass er sich eng dem Meister Grell anschloss und dessen Lehren und Rathschläge auf das Willigste befolgte; und es ist zu bewundern, in wie kurzer Zeit sich dieser Mann in einen ihm bis dahin ganz fremden Musikstil hineinzuleben wusste und mit welcher Empfänglichkeit er die Eigenthümlichkeiten der menschlichen Stimme kennen lernte. Er war wie zu dieser Stelle geschaffen, und nicht lange dauerte es, so zeichnete sich der Domchor durch Wohllaut und Reinheit so sehr vor allen anderen Chören und Gesangvereinen aus, dass wir in der That nie etwas Vollkommneres oder dem Aehnliches gehört haben. Die liturgischen Andachten während der kirchlichen Festzeiten lockten fast ganz Berlin zu einem den Meisten völlig unbekannten musikalischen Genuss herbei. Bald darauf wurden die Konzerte in der Singakademie eingerichtet, sogar Kunstreisen wurden unternommen — der Ruhm des Chores wuchs von Jahr zu Jahr, und, wenn auch gefördert durch die Gunst des Hofes, doch allein durch seine einzig dastehenden Leistungen. Neithardt starb den 18. April 1861; die Leitung wurde seinem bisherigen zweiten Dirigenten, dem Musikdirektor Rud. v. Herzberg, übertragen. Neithardt ersetzte den Mangel an positiven musikalischen Kenntnissen durch seine aussergewöhnliche natürliche Beanlagung und jenes wunderbar vollkommene Ohr, welches in den komplicirtesten vielstimmigen Sätzen und selbst bei der Häufung der dissonirendsten Intervalle die Ursache der geringsten Unreinheit erkannte und mit der grössten Sicherheit (durch ein Wort, durch einen Wink) korrigirte. Eine solche Bevorzugung von der Natur ist höchst selten, und den Meisten ist eine solche Sicherheit nur erreichbar durch ein gründliches Studium der harmonischen Verhältnisse, des Kontrapunkts und des Vokalsatzes überhaupt. Niemand kann dem Herrn v. Herzberg eine Schuld der Nachlässigkeit beilegen, wenn der Chor sich nicht auf jener Höhe erhalten hat, denn niemals hat sein jetziger Dirigent es an wahrer Liebe und aufopferndem Fleiss fehlen lassen. Das Rückgehen der Leistungen liegt an dem elenden Zustande der musikalischen Verhältnisse überhaupt, durch welche gründlich gebildete Musiker immer seltener geworden sind. Und wenn jetzt, nachdem unsere Zeitungen ihr tadelndes Urtheil ausgesprochen, die Rede davon ist, dass man von Oben eine Aenderung in der Direktion des Domchores (wie unlängst auf dem Theater) eintreten lassen will, und das Gerücht sogar schon einen hoffnungsvollen jungen Aspiranten als künftigen Vorgesetzten des Hrn. v. Herzberg bezeichnet, so wird, falls sich dieses Gerücht bewahrheiten sollte, Nichts dadurch erreicht werden, sondern, im Gegentheil, der Domchor noch weitere Rückschritte machen. Die Wahl der zu singenden Stücke ist gerade die nährende Kraft des Chores; hätte man stets dem wahren a capella-Stil sein Vorrecht gelassen, hätte sich Herr v. Herzberg selbst den Zeitungsrecensenten gegenüber hartnäckiger gezeigt und nicht auf Wunsch Jener und Anderer es für eine musikalische »Ehrenpflicht« gehalten, die Meister des 16. Jahrhunderts zurückzudrängen und bei jeder Gelegenheit Seb. Bach'sche Werke einzustudiren und in den Konzerten als »Hauptnummern des Programms« in den Vordergrund zu stellen, so würde sich der Chor noch lange seines wohlerworbenen Rufs zu erfreuen gehabt haben. Denn die Bestimmung des Chores von vorneherein war es, eine reine Vokalmusik zu exekutiren, Bach hat aber nicht mehr a capella geschrieben. Er ist bereits so sehr vom Instrumentenspiel beeinflusst, dass er selbst diejenigen seiner Vokalkompositionen, welche in der Partitur keine besondere Instrumentalbegleitung haben, doch wenigstens mit Beihülfe eines 16-füssigen Bass-Instruments gedacht hat und auch eine Verstärkung von Violen in den Oberstimmen würde ihnen keinen Schaden thun. Von diesem Gesichtspunkte aus ist also unser Urtheil ein durchaus verschiedenes von dem der Berliner Tagesblätter, und es ist noch nicht zu spät, dass der Domchor in den richtigen Weg wieder einlenkt. Es gehört freilich dazu, dass der Dirigent Sicherheit und festen Willen zeigt! dass er sich nicht beirren lässt durch das Geschrei der Menge und sich da Rath sucht, wo Rath zu finden ist! Die bisher gemachte Erfahrung, sollten wir meinen, ist ein warnendes Beispiel. Die musikalischen Referenten in unseren Tagesblättern variirten seit Jahr und Tag unaufhörlich das Thema »Bach, das ist die wahre protestantische Kirchenmusik, an diese muss der Domchor sich halten!« Nun hielt denn der Dirigent des Chores sich daran, und die gesanglichen Nachtheile waren dieselben, wie bei anderen Chören, die einseitig Bach pflegen, ja noch grösser, weil der Domchor seinen Vortrag nicht durch Begleitung heben oder decken kann. Aber hat Herr v. Herzberg sich denn nicht wenigstens den Dank jener Herren verdient, die so weise und so gnädig waren, ihm jenes Ziel zu stecken? Mit nichten; jetzt, wo der Schade anfängt sichtbarer zu werden, sind sie vielmehr die Ersten, die über ihn herfallen. Eine bittere Erfahrung! möge es (wir wünschen dies aufrichtig) auch eine heilsame sein! Die Recensenten unserer Tagesblätter (und sollten sie auch zeitweilig für noch so grosse Autoritäten gelten) sind wahrlich schwache Stützen, im Winde der Tagesmeinung schwanken sie hin und her; und sobald die Kunst sich ändert, ändert sich von selbst auch der Kurs der Tagesblätter. Wir halten Herrn v. Herzberg für einen viel zu guten und ehrlichen Künstler, als dass wir glauben sollten, unsere freundliche und dringende Mahnung, nur der Kunst zu dienen (in den seinem Institut gezogenen Grenzen) und um die Tagesmeinung sich einstweilen möglichst wenig zu kümmern, könne ihn irgendwie verletzen. Alles, was wir sagen, hat zur Voraussetzung die Ansicht, dass ein Institut wie der Domchor für die Kunst durchaus nothwendig sei, und den Wunsch, dass dieser berühmte Chor auf der einmal erreichten Höhe sich halten und auf dieser Bahn immer weitere Fortschritte, so zu sagen immer neue Entdeckungen in dem wirkungsvollen Vortrage des a capella-Gesanges, machen möge. — Das letzte Konzert (am 25. Febr.) brachte erfreulicher Weise nur solche Kompositionen, die alle wohl zu exekutiren sind, und auch die Leistungen im Gesange selbst waren entschieden besser als in dem Konzert im Saale der Singakademie; nur vermissten wir ungern den Namen Palestrina auf dem Programm. Das erste Stück, welches der Chor vortrug, war ein *Christe eleison* aus der D moll-Messe von Durante, ein etwas breit angelegtes aber sehr klar gehaltenes vierstimmiges Stück. Diesem folgte eine Motette »*Terribilis est locus iste*« für Männerstimmen von einem gewissen Mastioletti (?), offenbar einem italienischen Komponisten aus dem Ende des vorigen oder Anfang dieses Jahrhunderts. Eine sangbare, aber ziemlich triviale Komposition, ohne inneren Gehalt. Das sechsstimmige »*Crucifixus*« von Lotti verfehlte seine ergreifende Wirkung nicht. Die Hauptnummer des Programms bildete Melchior Franck's Motette »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt«, ein einfach gehaltenes, aber wunderbar wirkendes Stück mit phrygischem Schluss. Hierauf folgte: »Der Gerechte, ob er gleich stirbt« von Joh. Christoph Bach, ferner der Choral »Wenn ich einmal soll scheiden« aus der Matthäus-Passion von Seb. Bach, dann ein Chor von Nicolai und das »*Ave verum corpus*« von Mozart. Wir enthalten uns mit Absicht einer eingehenden Beurtheilung jeder einzelnen Nummer, da es keinen Zweck hat, hier und dort einen Fehler besonders anzugeben, diese und jene gelungene Stelle hervorzuheben. Wir hoffen, in der Einleitung den jetzigen Zustand des Chores einigermaassen charakterisirt zu haben. Zwischen den Chorgesängen liess sich unser unübertrefflicher Haupt auf der Orgel, Fräul. Meineber mit einer herrlichen Altstimme und der Kammervirtuose Stahlknecht auf dem Violoncello hören.

✱ **Berlin.** (Haydn's Jahreszeiten, aufgeführt von der Singakademie.) Das letzte Abonnement-Konzert der Singakademie brachte Haydn's »Jahreszeiten« in gelungener Weise zur Aufführung. Die Leistungen des Chores waren vorzüglich — das Orchester im Ganzen befriedigend. Wir müssen aber zur Entschuldigung hinzufügen, dass die Singakademie zu ihren Aufführungen die Symphonie-Kapelle, welche die alte, hohe Stimmung hat, einen halben Ton in den Saiteninstrumenten abwärtsstimmen und die Bläser transponiren lässt. Die Instrumentenspieler haben sich aber bekanntlich fast alle so sehr an eine absolute Tonhöhe gewöhnt, dass die Aenderung derselben immer einige Unreinheiten und Uebelstände nach sich zieht; und doch muss es geschehen, denn weder Haydn noch Händel lassen sich im neuen (und noch weniger im alten) Kammerton singen. Die Solisten waren diesmal vortrefflich besetzt

durch den Hofsänger Herrn Jul. Krause, unsern ersten Oratoriensänger; den kgl. Domsänger Hrn. Otto und Fräul. Decker. Dass unser alter Grell nicht selbst die Aufführung dieses seines Lieblingswerkes leitete, sondern seinem Stellvertreter Blumner den Platz geräumt hatte, berührte freilich die meisten Mitglieder des Instituts sehr unangenehm, doch ist es ein erfreuliches Zeichen für den Gemeinsinn, dass man bei der Aufführung selbst keine Spur dieser Missstimmung wahrnehmen konnte.

* **Bremen.** (Konzerte.) ∾ Die Privatkonzerte der letzten Wochen (das fünfte, sechste und siebente) brachten an Symphonien Beethoven's Eroica-, Schubert's C dur- und Schumann's C dur-Symphonie. Die Symphonien von Beethoven sind natürlich hier vollkommen eingebürgert und werden mit der Andacht angehört, welche gute Musik, wenn sie wirklich verstanden wird, wohl im Stande ist hervorzurufen. Auch hat sich unser Orchester in diese Werke vollständig eingelebt und bringt sie unter der sicheren Leitung unseres Musikdirektors, Herrn Reinthaler, ganz vortrefflich zu Gehör. Der Melodienreichthum, welchen Schubert in seiner Symphonie niedergelegt hat, sowie die brillante Färbung, welche allen Sätzen eigen ist, sollte, allgemeiner Berechnung nach, diesem Werke beim Publikum besonders leicht Eingang verschaffen. Doch lässt sich nicht leugnen, dass man hier dieser Symphonie mit einem gewissen Befremden entgegentritt, etwa wie einem Menschen, der der Gesellschaft nicht genügend vorgestellt, oder dessen Herkunft nicht vollkommen festgestellt ist. Die grosse Länge der einzelnen Sätze ist allerdings in Betracht zu ziehen. Die grossen Schwierigkeiten, welche die Ausführung bietet, machten sich bei der letzten Aufführung ebenfalls geltend, indem nicht Alles ganz klar zum Vorschein kam. Die Symphonie von Schumann, welche für den Laien gewiss schwer zu verstehen ist, hatte einen weit grösseren Erfolg. Sie wurde auch sehr gut gespielt. Neben solchen Meisterwerken hatten natürlich neue Sachen einen schweren Stand. Es wurde hier im fünften Konzert: Vorspiel zum fünften Akt der Oper »König Manfred« von C. Reinecke zum Erstenmal gehört, und im sechsten: »Waldmeisters Brautfahrt«, Ouvertüre von Friedrich Gernsheim. Das Musikstück von Reinecke ist in der Oper wohl am rechten Platze, vielleicht auch, im Gegensatz zu dem Vorhergegangenen oder Folgenden, von grosser Wirkung. Im Konzert, wo diese Gegensätze fehlten, auch weiter keine Anhaltspunkte vorhanden waren, erschien es, im Verhältniss zu dem Inhalt, etwas zu lang und, trotz schöner Modulationen, farblos. Die Ouvertüre von Gernsheim ist kein Musikstück, welches beim erstmaligen Hören in die Augen springt und in Folge dessen gleich richtig begriffen und geschätzt wird. In der Erfindung, wie in der Arbeit, hat der Komponist manches Schöne und Interessante gebracht, was bei öfterem Hören wohl gewürdigt werden würde. Frl. Magdalene Murjahn, grossherzogl. Hofopernsängerin aus Schwerin, Frl. Anna Strauss aus Basel und Frl. Mathilde Schlömann aus Bremen traten in diesen Konzerten als Sängerinnen auf. Ausserdem spielte Herr Heinrich Barth aus Berlin Klavier und Frau Wilhelmine Norman-Neruda Violine. Frl. Murjahn (eine geborene Bremerin) hat hier schon mehrfach öffentlich gesungen, seit ihrem letzten Auftreten jedoch bedeutende Fortschritte gemacht. Frl. Strauss wird, wenn sie die richtige Musik wählt, gewiss überall gern gehört werden. Die Stimme derselben (Sopran) ist für lyrischen Gesang sehr geeignet, reicht aber, besonders in der tieferen Lage, für das Dramatische nicht immer aus. Dem Fräul. Schlömann kann vorläufig grosse Korrektheit bei angenehm klingender, gut ausgebildeter Stimme nachgesagt werden. Was da weiter hingehört, war wohl theilweise durch Befangenheit unterdrückt, theilweise wird es von der Zukunft zu erwarten sein. Herr Barth besitzt eine bedeutende Fertigkeit und wusste dem Instrument ein sehr schönes *Piano* zu entlocken. Leider spielte derselbe mehr für sich als für das Publikum, mehr in sich hinein, als aus sich heraus. Mehrfaches Oeffentlichspielen wird hier wohl das beste Mittel zur Besserung sein. Frau Norman-Neruda spielte, wie es sich nach dem ihr vorangegangenen Rufe erwarten liess, und wurde mit Beifall überschüttet. — Anton Rubinstein besuchte im Laufe des Winters Bremen zweimal. In beiden Konzerten waren die zahlreich versammelten Zuhörer in hohem Grade erregt und liessen es an Ovationen jeder Art nicht fehlen.

* **Oldenburg.** (Neue Symphonie von A. Dietrich.) A. Dietrich's neue Symphonie, welche hier im letzten Kapellkonzert am 19. Febr. zur ersten Aufführung gelangte, ist als ein bedeutendes und glänzendes Orchesterwerk zu bezeichnen, dem man mit Recht das günstigste Horoskop stellen darf. Die reiche Instrumentation theilt es mit den Werken Derer, welche die moderne Entwicklung des Orchesters und seiner Farbenpracht auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik als berechtigt anerkennen und anwenden. Dass hierbei im Einzelnen Fehlgriffe vorkommen, ist natürlich, aber verzeihlicher und für die Kunst erspriesslicher, als das trockene Nachbeten desjenigen, was die klassischen Partituren enthalten, und was damals an Farbe gerade so neu und reich war, wie das Beste unter den voranstrebenden neueren Komponisten. In Dietrich's Werk ist aber nicht allein die Farbe von meisterhafter Behandlung, sondern auch der musikalische Gehalt ein interessanter und bedeutsamer. Von den vier grossen Sätzen, aus denen die Symphonie besteht, leidet nur das reichausgeführte *Andante* an einer Monotonie der Farbenfülle, welche die schöngeführten Linien der Melodie durch ihre Last ein wenig bedrückt; wer indessen volle Farben liebt, namentlich den Wohllaut gesättigten Harmonieklanges, der wird sich von diesem Duft gern berauschen lassen. Der erste, leidenschaftlich bewegte Satz dagegen (D-moll *Allegro* 4/4) mit seinen kernigen Motiven, weitgeführten Gängen und kunstvoll gestalteten Harmonien, ebenso das lebhafte und schön erfundene *Scherzo* (G-moll) mit seinen beiden Trios, von denen namentlich das erste als reizender Gegensatz wirkt, nicht minder der feurige und glänzende Schlusssatz (D-dur) bauen sich in gesunder, klarer und mannigfaltiger Entwicklung der Formen vor unseren Augen zu einem höchst wirkungsvollen und prächtigen Ganzen auf. Dass das Werk auch die Laien fesselt, bewies die warme, ja enthusiastische Aufnahme Seitens des Publikums. Die Ausführung unter Leitung des Komponisten war übrigens eine ganz vorzügliche. Der hiesige Konzertsaal ist klein; in Beziehung auf die Wirkung dürfte sich ein grosser Saal noch günstiger erweisen.

* **Gotha.** Herr Hermann Tietz, ein Schüler Kullak's und längere Zeit Lehrer an dessen Konservatorium, hat sich in der letzten Hälfte des verflossenen Jahres hier niedergelassen und schon mehrere zahlreich besuchte und mit Beifall aufgenommene Konzerte veranstaltet. In der kürzlich stattgehabten ersten Aufführung des in diesem Jahre neu gebildeten, unter Tietz'scher Leitung stehenden »Musikvereins« bewährte Tietz sich abermals als vorzüglicher Pianist, der, soweit sich nach der einen Aufführung des Musikvereins schliessen lässt, auch als Chordirigent tüchtig ist. Möge er als Leiter des Chores durch eindringende Studien sich immer weiter ausbilden und sich in seinem ernsten künstlerischen Streben durch keinerlei Anfechtung beirren lassen!

* **Basel,** 28. Febr. Gestern Abend ist hier in der St. Martinskirche J. Brahms' »Deutsches Requiem« unter grosser Theilnahme des Publikums und mit sichtlich bedeutendem Eindruck zum ersten Mal aufgeführt worden. Ueber Einzelnes wird sich streiten lassen; aber das Werk scheint mir sehr bedeutend für eine Zeit wie die unserige, besonders wenn ich dabei an die »Heilige Elisabeth« eines gewissen Ehrenmönchs, an Rubinstein's »Verlornes Paradies«, an die Oratorien von Meinardus u. dergl. denke. Brahms hat eben die paar wichtigen Kleinigkeiten: selbständige Erfindung, Ernst und Tiefe der Erfassung des Gegenstandes, Zeitgemässheit des Stils im Allgemeinen, Beherrschung der Technik und des Satzes. Mich selbst hat das Werk erquickt, erbaut wie lange kein neues. Einzelnes widerstrebt mir, doch das bleibt immer subjektiv. Die Aufführung war im Ganzen recht gut, nur das Orchester für den Kirchenraum und den an 200 Köpfe starken Chor viel zu schwach.

* In **Mailand** wurde Verdi's Oper: »*La forza del destino*« mit grossem Beifall aufgenommen und der anwesende Maestro und die verschiedenen Künstler (alle Rollen waren vortrefflich besetzt) nicht weniger als 27mal herausgerufen. Mit dem wiederholten Herausrufen wird in Italien fortwährend ein widerlicher Skandal getrieben. (Anderswo auch.)

* Nach einem Bericht des französischen Luftschiffers Flammarion an die Akademie haben genaue Versuche über den Schall Folgendes ergeben: In der Luft hört man den Pfiff einer Lokomotive bis zu einer Höhe von 3000 Meter, das Rauschen eines Eisenbahnzuges bis 2500 Meter, einen Flintenschuss oder Hundegebell bis 1800 Meter, den Hahnenschrei oder den Glockenschall bis 1600 Meter, Orchester und Trommelschlag bis 1400 Meter, die menschliche Stimme bis 1000 Meter Höhe. Worte, die in einer Höhe von 500 Meter gesprochen werden, sind auf der Erde noch deutlich vernehmbar, dagegen werden auf der Erde gesprochene Worte nur bis zu 100 Meter Höhe in der Luft vernommen.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 17. März 1869. **Nr. 11.** IV. Jahrgang.

Ueber Händel's Orgel-Konzerte.

Von **Reinhold Succo.**

(Fortsetzung.)

Um alle Eigenthümlichkeiten des gedanklichen Inhalts und des formalen Wesens der Konzerte eingehend würdigen zu können, wollen wir dieselben nunmehr einzeln durchgehen, wobei der Verfasser voraussetzt, dass den Lesern dieselben zur Vergleichung zu Gebote stehen.

Das erste Konzert

beginnt mit einem würdevollen, ziemlich breit ausgeführten Einleitungssatze in G-moll. Der Satz ist überschrieben: *Larghetto e staccato*. Das Beiwort *staccato* wendet Händel gern zur Bezeichnung des Pathetischen bei einem Stücke an, und in der That ist der ganze Satz auch im pathetischen Stile gehalten. Seine Eigenschaft als einleitender Satz geht unverkennbar aus dem lebendigen Wechsel der Gedanken hervor. Bald ist es das Orchester, welches einen Gedanken bringt, zu welchem die Orgel den Gegensatz giebt oder umgekehrt, bald wiederholt das Orchester einen kurzen von der Orgel angeschlagenen Gedanken. Dabei ist es bewundernswerth, wie Händel mit seinen Gedanken hauszuhalten versteht, ohne dass der Satz im Geringsten den Eindruck der Gedankenarmuth machte. Im Gegentheil erscheint der Satz nicht blos gedankenreich, sondern gerade durch die Oekonomie in der Anwendung derselben erhält er seine festgefügte Einigkeit bei allem Wechsel.

Der Charakter des zweiten Satzes (G-dur) ist der einer lebendig dahin eilenden fröhlichen Bewegung, die nur selten und kurz wieder von dem trüben G-moll unterbrochen wird, ohne jedoch den Charakter der Lebendigkeit aufzugeben, um endlich nach einem längeren Orgelsolo mit einem kräftigen Tutti im Hauptthema abzuschliessen.

Das *Adagio* (E-moll) mit der Bezeichnung *ad lib.* ist eins von den ganz kurzen obenbesprochenen Sätzchen für Orgel solo. Der sich daran anschliessende letzte Satz besteht aus einem Thema mit zwei Variationen. Er ist der am wenigsten bedeutende, ein gefälliger und munter dahin fliessender Satz, ziemlich kunstlos und einfach, aber doch nicht ohne Reiz. Da die Bezeichnung der Oboen fehlt, so ist anzunehmen, dass sie in demselben ganz schweigen sollten. Dadurch gewinnt die Instrumentirung und der ganze Satz an Zartheit, was auch durch die oftmalige Bezeichnung *p* und *pp* bestätigt wird.

Zweites Konzert.

Das zweite Konzert (B-dur) beginnt mit einer kurzen Einleitung in punktirten Rhythmen im $^4/_4$-Takt, an welche sich ein lebendiges *Allegro* mit langen Soli für die Orgel anschliesst. Auch in ihm findet sich die Bezeichnung *ad lib.* kurz vor dem Eintritt des letzten Tutti, hier ohne Zweifel eine wünschenswerthe Verlängerung in freier Improvisation anzeigend. Der Schlusssatz wird durch ein ganz kurzes *Adagio* in G-moll von nur sechs Takten eingeleitet, in welchem die Orgel eine verzierte Melodie ausführt. Der Schlusssatz, B-dur $^3/_8$, mit Oboen, enthält einige liebliche und von Händel selbst geliebte, weil in ähnlicher Weise häufig angewendete Stellen, in denen die Orgel über ausgehaltenen Accorden des Orchesters sanft dahin gleitet. Der Charakter dieses Satzes ist, wie der des entsprechenden im ersten Konzert, durchgehends der der Lieblichkeit. Er endet im leisen *pp*.

Drittes Konzert.

Das dritte Konzert beginnt mit einem einleitenden *Adagio* in G-moll, in welchem eine Solo-Violine mit dem Violoncell konzertirt. Die Bezeichnung *solo* fehlt bei Violoncello; sicherlich ist sie hinzuzudenken, da nicht wohl anzunehmen ist, dass eine Solo-Violine mit mehreren Violoncelli konzertiren sollte. *)

Die Orgel hat in dieser Einleitung gar keine Selbständigkeit. Sie begleitet nur die Bässe mit ihrem Basse und füllt hin

*) Uebrigens erklärt sich die fehlende Bezeichnung *solo* bei Violonc. ganz einfach dann, wenn man annimmt, dass das Violoncell in Händel's Orchester, wie wahrscheinlich, meistens nur einfach besetzt gewesen ist. Der starke Bass, den man allerdings bei allen damaligen Musiken als Grundlage verlangte, wurde hervorgebracht durch die grosse Anzahl verschiedener Bassinstrumente. Zunächst waren es Kontrabass und Violoncell, sodann Orgel und Klavier und schliesslich gewöhnlich auch noch Bassons (Fagotte), welche unter der Bezeichnung *Bassi* oder *Basso continuo* (auch wohl blos *Continuo*) verstanden wurden. Auch in den vorliegenden Konzerten befinden sich Stellen, aus welchen hervorgeht, dass die Bassons zu den mit *Bassi* bezeichneten Instrumenten als selbstverständlich hinzugehörig gedacht werden müssen. So im zweiten Satze des vierten Konzerts S. 48 und im ersten Satze des dritten Konzerts von Op. 7 S. 104, wo beide Male die Bezeichnung steht *Violoncelli soli senza Bassons e Contrabassi*, ohne dass die Bassons unter den Bassinstrumenten genannt wären. Auch aus anderen Händel'schen Werken geht dieses hervor, z. B. seinen Instrumentalkonzerten (Händelausgabe, Bd. XXI), wo im dritten Satze des vierten Konzerts zweimal (S. 44 und 48) Fagott bei den Bässen bezeichnet ist, obwohl bei der Angabe der Instrumente die Fagotts fehlen. Auch im letzten Satz desselben Konzerts findet sich eine ähnliche Stelle.

Uebrigens sind in den Instrumental-Konzerten nichtsdestoweniger auch öfters die Fagotte bei der Instrumentenbezeichnung mit aufgeführt, doch meistens nur, wenn sie hervortretende selbständige Partien auszuführen haben. In manchen Kirchen waren dergleichen Bassinstrumente wie Bassons (oder die denselben ähnlichen Serpents) auf dem Orgelchore an der Stelle, an welcher sie gebraucht werden sollten, befestigt, was auf ihren ganz allgemeinen Gebrauch bei den in der Kirche aufgeführten Musiken schliessen lässt.

und wieder, wie durch Ziffern angedeutet ist, einige Harmonien aus. Sie vertritt als Bassinstrument hier die Celli, wie aus der Bezeichnung *Contrab. e Organo* (und *soli*) bei denjenigen Stellen hervorgeht, bei welchen das Violoncell mit der Solo-Violine konzertirt.
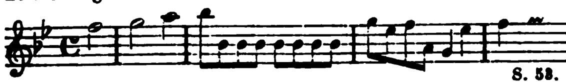
Dieser Einleitungssatz ist von ganz besonderer Schönheit. Die weichen, klagenden Melodien der beiden konzertirenden Instrumente werden, wenn gut ausgeführt, unmöglich ihren Eindruck auf den Hörer verfehlen können. *)

Der darauffolgende Hauptsatz, ein *Allegro* (G-moll $^4/_4$), zeichnet sich durch ein eigenthümlich synkopirtes Thema aus. Er ist sehr breit ausgeführt und verleugnet seinen geistvollen und geschickten Urheber keineswegs, ist aber sonst nicht von besonders hervorragender Schönheit.

Sehr wohlthuend auf den ausgeprägten Moll-Charakter der beiden ersten Sätze wirkt das den letzten Satz kurz einleitende *Adagio* in Es ($^3/_2$), in welchem die Orgel gleichfalls wie im ersten Satze nur begleitend auftritt. Im letzten Satze dagegen thut sie sich wieder um so mehr hervor, wiewohl dieser Satz nur kurz ist. Es ist eine *Gavotte*, welcher wir späterhin in ausgeführterer Form noch einmal begegnen. Dort nimmt jedoch die Orgel nur eine untergeordnete Stelle ein.

Viertes Konzert.

Das vierte Konzert, F-dur, beginnt gleich mit dem *Allegro*, welches durch ein rauschendes *Unisono* aller Instrumente eröffnet wird. Es findet sich in demselben eine Stelle, in welcher die Orgel in sehr anmuthiger Weise den Vogelgesang nachahmt (S. 45). Am Schlusse begegnen wir wiederum einem *ad lib.* mit der Bedeutung der Improvisation. Der zweite Satz ist ein ziemlich breit ausgeführtes *Andante* (B-dur $^3/_4$) mit reichlich bedachter Orgelpartie. Das *ad libitum*, welches zu Anfang desselben steht, bezieht sich hier jedenfalls nur auf den Vortrag, welcher, da die übrigen Instrumente schweigen und erst bei der Kadenz einfallen, ein freierer sein mag. Der letzte Satz ist zum Theil fugirt mit einem von Händel schon chorisch benutzten eigenthümlichen Thema:



S. 53.

Fünftes Konzert.

Das fünfte Konzert gehört zu den kleineren der Sammlung. Wir können über dasselbe um so eher hinweggehen, als es auch keine besonders hervorragenden Sätze enthält. Die geniale Leichtigkeit und Durchsichtigkeit der Textur ist jedoch auch in diesem Konzert zu bewundern. Im dritten Satze desselben, einer *alla Siciliana*, findet sich eine dem Verfasser dieser Zeilen zweifelhafte Note, nämlich die allererste Note (*g*), mit welcher die Orgel diesen Satz beginnt (S. 60, drittes System von unten). Schon dass es die Unterdominante der Tonart (D-moll) ist, womit der Satz anfängt, erscheint befremdend, wiewohl es sich rechtfertigen lässt. Auffälliger ist es, dass nur die Orgel, und auch diese nur dieses eine Mal, ihr Thema mit einem Auftakte beginnt, während dasselbe fast immer ohne Auftakt eintritt. Der Verfasser hält dafür, dass diese Note ein Schreibfehler und besser wegzulassen sei. Das

Sechste Konzert

ist gleichfalls nur klein. Es ist das oben schon erwähnte Harfenkonzert. Die Violinen spielen *con sordini*, begleitet von zwei Flöten. Die Bässe haben durch den ganzen ersten Satz *pizzicati* zu begleiten. Der Charakter des ganzen Konzerts ist der der Anmuth und Lieblichkeit.

*) Im sechsten Takte befindet sich ein Druckfehler: die erste Note der Bässe in diesem Takte muss *b*, nicht *g*, heissen.

Mit diesem Konzert schliesst die erste Sammlung. Von der zweiten lässt sich behaupten, dass sie durchgehends bedeutendere Nummern enthält. Schon äusserlich zeichnet sich eine grosse Zahl von Sätzen dieser sechs Konzerte durch eine bedeutendere Breite der Ausführung aus. Auffallend ist das Fehlen der Zwischensätze zwischen den ersten *Allegros* und den Schlusssätzen in fast allen Konzerten dieser Sammlung. Statt derselben steht dagegen immer *Organo ad libitum*. Hier schob Händel also stets einen freien Satz für Orgel allein ein. Es scheint fast, als wenn Händel sich nicht die Zeit gelassen hätte, solche ähnliche Sätze, wie sie in der ersten Sammlung an den entsprechenden Stellen stehen, niederzuschreiben. Da sie für Orgel solo waren, so überliess er sie entweder seiner Lust am Improvisiren oder der Geschicklichkeit derer, welche sie ausser ihm etwa noch aufführen wollten. Da diese Sammlung erst nach seinem Tode erschienen ist, so wird er wohl an das Letztere kaum gedacht haben.

Bei der Betrachtung der einzelnen Konzerte dieser zweiten Sammlung sind es besonders zwei, welche unser Interesse hervorragend in Anspruch nehmen. Es sind dies das erste und vierte Konzert derselben.

Das erste Konzert eröffnet ein brillanter Satz nach Art einer *Passacaglia* *), in welchem auch das Pedal äusserst wirksam angewendet ist. Die Orgel wechselt mit *f* und *p* durchgehends ab, ja steigert sich durch die angedeuteten Bassons sogar bis zum *ff*. Die *Passacaglia* setzt sich auch den ganzen zweiten Satz hindurch über denselben Gedanken in einer neuen Taktart ($^3/_4$ gegen vorher $^4/_4$) fort. Es wäre unerträglich, einen und denselben kurzen Gedanken so oft, mehr denn 40 Male, hintereinander zu hören, wenn nicht Händel's Meisterschaft demselben immer neue Seiten abzugewinnen wüsste, und in Melodie, Rhythmen und Tonfärbungen so viele Kontraste einander gegenüberstellte, dass man immer ein ganz Neues zu hören glaubt.

An diesen ersten Satz reiht sich ein *Largo e piano* von grosser Schönheit. Aeusserst wirksam ist besonders der erste Orgeleintritt, so einfach und natürlich derselbe auch erscheint. Aber die gehaltenen Noten der Orgel zu dem *Unisono* aller Saiteninstrumente geben dem Ganzen in dem Halbdunkel des *pp* bei der ernsten Molltonart eine wunderbare melancholische Färbung. Der letzte Satz ist eine *Bourrée*. Ob der eigenthümliche Rhythmus von drei gleichen Schlägen, mit welchem eine jede Kadenz in diesem Stücke ausgeht, ein dieser nur selten angewendeten Tanzart eigenthümliches Kennzeichen ist, vermag der Verfasser nicht zu entscheiden. Aus der Beschreibung dieser Tanzart in Walther's musikalischem Lexikon geht es nicht hervor. Der Satz ist munter, fast ein wenig burlesk zu nennen, hält aber den ersten beiden kaum das Gegengewicht. **)

Das vierte Konzert dieser Sammlung ragt besonders durch eine ausserordentlich schöne Einleitung hervor. Zwei Violoncelli, begleitet von zwei Bassons, führen mit dem Kontrabass, welcher durch den Orgel- und Klavierbass verstärkt wird, einen sehr schönen dreistimmigen thematisch-kontrapunktischen Satz durch, zu welchem dann die Orgel mit einem gleichfalls dreistimmigen Kontrapunkt als Gegensatz auftritt, während abwechselnd bald die tiefen, bald die hohen Saiteninstrumente einzelne leise Schläge dazwischen geben. So ausdrucksvoll sind die Melodien dieses Satzes, dass man fast bedauert, dass sie dem starren Orgeltone zuertheilt sind. Dennoch aber ist die

*) D. h. ein Satz über ein und denselben kurzen Gedanken, der in zahlreichen Variationen sich unausgesetzt wiederholt. Die grosse Kunst dabei ist, die harmonische und melodische Einförmigkeit in solchen Sätzen zu vermeiden. Näheres darüber siehe A. v. Dommer, Musikalisches Lexikon S. 670.

**) Mattheson, Kern melodischer Wissenschaft bei A. v. Dommer, Lexikon S. 118.

eigenthümliche Färbung, die der Satz gerade dadurch erhält, von herrlicher Wirkung.

Der Hauptsatz dieses Konzerts (*Allegro* D-dur) zeichnet sich durch die ungemein reich bedachte Orgelpartie aus, die durch die schon oben erwähnten oftmaligen *ad libitums* eine noch weitere Verlängerung erfährt. Der letzte Satz ist einer Klaviersonate entnommen (Chrys., Händel III, 161), welche wir in dem zweiten Bande der Händelausgabe unter Nr. 3, erste Sammlung (S. 21) finden.

Noch ragt aus dieser Sammlung das fünfte Konzert hervor, besonders durch seinen zweiten Satz mit einem *Basso ostinato:*



S. 129.

welchen alle Geigeninstrumente mit dem *Basso* im *Unisono* durch den ganzen Satz in einer grossen Anzahl von Wiederholungen ausführen. Zu diesem *Unisono* hat die Orgel wirkungsvolle Variationen bald in Passagen, bald in vollen Akkorden. Der Schlusssatz ist die schon oben erwähnte *Gavotte*. Vor demselben ist noch eine Menuett blos für Orchester, ohne Orgel, eingeschoben. In der *Gavotte* findet sich eine in diesen Konzerten nicht wiederholte Anwendung der Oboen, indem dieselben nämlich einen ganzen, ziemlich langen Satz blos mit den Bassons ausführen. Nur der Kontrabass begleitet letztere. Die Violinen dagegen schweigen ganz, bis sie mit der Wiederholung des betreffenden Abschnitts als Gegensatz ohne Oboen und Bassons eintreten. (Schluss folgt.)

Der Entwurf eines Gesetzes für den Norddeutschen Bund, betreffend das Urheberrecht an Werken der Musik, Literatur u. s. w.

I.

Auf Veranlassung der preussischen Regierung ist die Vorlage eines derartigen Gesetzes ausgearbeitet und vom Bundeskanzler-Amte zunächst dem Vorstande des Buchhändler-Börsenvereins zur Prüfung übermittelt. Dies lag um so näher, da die Vorlage sich in vielen Hauptsachen dem um 1857 zu Stande gekommenen Buchhändler-Börsenvereins-Entwurf anschliesst. Die Prüfung desselben hat auch schon im Januar stattgefunden, der weitere Berathungen von Buchhändlerabgeordneten mit dem Bundesausschusse gefolgt sind. Wir heben hier nur einige, die musikalischen Werke betreffende Punkte heraus.

Was den aus 87 einzelnen Paragraphen bestehenden Gesetzentwurf selbst anlangt (schreibt das Börsenblatt für den deutschen Buchhandel), so unterscheidet die systematische Anordnung desselben in koordinirten Abschnitten: 1) Schriften; 2) musikalische Kompositionen; 3) Werke der bildenden Künste; 4) geographische, naturwissenschaftliche, architektonische und ähnliche Abbildungen; 5) photographische Aufnahmen nach der Natur; 6) öffentliche Aufführungen musikalischer, dramatischer oder dramatisch-musikalischer Werke; 7) allgemeine Bestimmungen; 8) die Eintragsrolle für den Norddeutschen Bund.

Der Grundgedanke ist dabei, dass von der eigentlichen historisch ältesten Form des Urheberrechts an literarischen Werken der Ausgang genommen wird. Daran werden die Bestimmungen über den Rechtsschutz an Werken der Künste (Musik und bildende Kunst) etc. angeschlossen, so jedoch, dass für jedes der angegebenen Objekte des Urheberrechts selbständige Dispositionen getroffen werden. Es ist nicht als angemessen befunden worden, allgemeine Anordnungen, welche gleichzeitig auf Werke der Literatur und der Kunst sich beziehen, aufzustellen und etwa von vornherein als Objekt des Rechtsschutzes jedes literarische und artistische Erzeugniss zu bezeichnen. Trotz der Verwandtschaft, in welcher der Rechtsschutz an Werken der Literatur mit dem an Werken der bildenden Kunst und der Musik steht, sind die allgemeinen Prinzipien bei ihnen allen nicht als identische anzusehen und bedürfen darum für jedes einzelne Gebiet einer besonderen Fassung.

Abschnitt VI betrifft die öffentliche Aufführung dramatischer, musikalischer und dramatisch-musikalischer Werke (§§ 63 bis mit 68).

Im Widerspruch mit dem Börsenvereinsentwurf (II. § 51) wird in § 63 auch dem Autor eines musikalischen, durch den Druck veröffentlichten Werkes das ausschliessende Recht zur öffentlichen Aufführung ohne alle Einschränkung gegeben. Wenn der Autor eines dramatischen oder dramatisch-musikalischen Werkes keines besonderen Vorbehalts auf den einzelnen Druckexemplaren bedarf, um jede öffentliche Aufführung von seiner Genehmigung abhängig zu machen, so hat man nicht einzusehen vermocht, weshalb der Autor eines musikalischen Werkes, wenn er dasselbe durch den Druck veröffentlicht hat, einer anderen Beurtheilung unterliegen soll. In den Motiven zum Börsenvereinsentwurf ist zwar angegeben, dass der Sinn der Veröffentlichung einer Komposition durch den Druck der sei, dass dem Erwerber jedes Exemplars das Spielen erlaubt sein solle, dass es also durch einen ausdrücklichen Vorbehalt verboten werden müsse, wenn das öffentliche Spielen oder Aufführen dem Erwerber nicht zustehen solle. Allein abgesehen davon, dass der auf dem Druckexemplar ausgesprochene Vorbehalt nur als Bedingung des Erwerbs selbst aufgefasst werden, mithin nur dem Eigenthümer des Exemplars Rechtsbeschränkungen hinsichtlich der öffentlichen Aufführung auferlegen kann, nicht aber dem Dritten, der die Aufführung vielleicht ohne Erwerb eines Exemplars auswendig veranstaltet, so ist nach Lage unserer heutigen musikalischen wie theatralischen Verhältnisse die literarische Mittheilung wesentlich unterschieden von der Mittheilung durch öffentliche Aufführung. Die letztere setzt nämlich so besondere Fähigkeiten, Veranstaltungen und Vermögensmittel voraus, dass mit dem Erwerbe eines einzelnen Exemplars nur der allergeringste Theil der Voraussetzungen zu einer öffentlichen Aufführung erfüllt wird. Es wird daher als eine Abstraktion bezeichnet, dass der Käufer eines Exemplars mit diesem Erwerbe das Recht, das Werk öffentlich aufführen zu dürfen, präsumtiv erworben zu haben glaube und dass ihm dieser Glaube durch einen ausdrücklichen Vorbehalt unmöglich gemacht werden müsse.

Die Gründe, welche hier für das ausschliessliche Recht der Komponisten zur Aufführung ihrer Werke geltend gemacht werden, veranschaulichen wohl am besten die Gefahr, welcher wir durch alle derartige Gesetze ausgesetzt sind, die Gefahr nämlich, aus der Kunst (und mit der Kunst) in die Industrie zu gerathen. Ueberdies erkennt man bald, dass obige Bestimmungen völlig unausführbar und kein Segen, sondern nur eine Last für den Autor und seinen Verleger sein würden — an die Konzertdirektionen wollen wir gar nicht denken. Oder sollen und können diese sich nach allen Himmelsgegenden wenden, um die Erlaubniss für die Musikstücke zu ihren Aufführungen zu erlangen, dabei über die Bedingungen, welche die Komponisten wenn auch nicht wegen des Honorars, so doch wegen der Besetzung u. s. w. stellen würden, eine langwierige Korrespondenz führen, und das Alles für Aufführungen, die meistens kaum die Tageskosten decken und in hundert Dingen rein vom Zufall abhängen? Und was wäre die nothwendige Folge davon? keine andere, als dass die meisten Konzertvereine von der Aufführung neuer Werke lebender Komponisten überhaupt abstehen und sich nicht nur hauptsächlich, wie jetzt schon, sondern ausschliesslich mit den »Klassikern« behelfen

würden, die glücklicherweise sämmtlich todt sind und daher den Maassnahmen einer, wenn auch mittellosen, doch immerhin souverainen Konzertdirektion in keiner Hinsicht hemmend entgegentreten können. Die Sachverständigen aus den Kreisen des Buchhandels haben denn auch ihren eigenen Vortheil recht gut begriffen, indem sie sich dahin einigten, obige Bestimmungen nicht auf die musikalischen Werke anzuwenden, deren Aufführung vielmehr, nachdem sie im Druck erschienen sind, durchaus freizugeben.

Eine andere Bestimmung dagegen scheint man verschärft zu haben, indem man das bei Musikalien, Theaterstücken etc. häufig vorkommende massenhafte Vervielfältigen durch Abschreiben als »gewerbmässig und den Druck vertretend« ausdrücklich der mechanischen Vervielfältigung gleichsetzte. Ob dies irgendwelchen praktischen Nutzen hat, müssen die Herren Verleger beurtheilen. Wir glauben es nicht. Uebrigens kann das Abschreiben wohl eine erwerbsmässige, aber niemals eine mechanische Vervielfältigung genannt werden.

Besonders lebhaft hat die Verleger, namentlich die von Musikalien, § 41 beschäftigt, der die Grenze zu ziehen sucht zwischen dem, was Nachdruck ist und was bei neuen Werken freier Benutzung überlassen werden soll. Um die sogenannten Potpourris belangen zu können, wünschte die Buchhändler-Berathung auch zum Nachdruck gerechnet »den Abdruck von einzelnen Motiven oder Melodien eines und desselben Werkes, die nicht künstlerisch verarbeitet, sondern lediglich durch künstlerisch unselbständige Uebergänge mit einander verbunden sind«. Und den Schluss dieses § 41 einigte man sich so zu fassen: »Dagegen ist nicht als Nachdruck anzusehen das Anführen einzelner Stellen eines bereits gedruckten Werkes der Tonkunst in Form musikalischer Citate, sowie die Aufnahme kleinerer Kompositionen in Sammlungen von Werken verschiedener Komponisten, sofern solche Sammlungen lediglich zur Benutzung beim Unterrichte in Volks- und Elementarschulen zusammengestellt, auch die betreffenden Kompositionen zur Zeit nicht in Einzelabdrücken beim ursprünglichen Verleger erschienen sind. In allen diesen Fällen ist der Urheber oder die benutzte Quelle anzugeben«. Sammlungen zum musikalischen Unterrichte, der über Elementarschulen hinausgeht, und zu anderen Zwecken sind also ausgeschlossen; dagegen sieht man mit Vergnügen, dass es wenigstens doch erlaubt sein soll, in Recensionen einige Takte, Phrasen oder Melodien der Musik als Notenbeispiele anzuführen. Aber weiter sieht man auch nicht viel daraus. Sind Potpourris erlaubt, wenn die Uebergänge »künstlerisch selbständig« sind? Wie lang dürfen die Citate, wie gross die »kleinen« Kompositionen höchstens sein, wenn sie straffrei ausgehen sollen? u. s. w. Der Paragraph, in dieser Fassung angenommen, würde daher nur eine immerwährende Quelle langwieriger und verwickelter Prozesse abgeben. Die Gefahren und Schädigungen, welche derselbe für die Praxis im Gefolge haben würde, wurden namentlich von den bedeutendsten Hamburger Musikalienhandlungen erkannt und in einer Ansprache an die musikalischen Kollegen, wie auch in einer Eingabe an den Bundesrath, klar und treffend auseinandergesetzt.

»Ein Gesetz«, sagen sie (s. Börsenblatt für den deutschen Buchhandel Nr. 43 vom 22. Febr.), »welches den musikalischen Kompositionen grösseren Schutz gegen unbefugte Nachahmung angedeihen lässt, als es bis jetzt im Allgemeinen der Fall war, kann nur der lebhafte Wunsch eines jeden Musikalienhändlers sein. Die Fassung des Kommissions-Entwurfs scheint jedoch den Unterzeichneten nicht völlig zweckentsprechend. Ein neues Gesetz muss den Bedürfnissen der Produzenten und Konsumenten genügen. Der Verleger hat ein Interesse daran, keine der Melodien seines Originalverlagswerkes zu irgend einer Bearbeitung preiszugeben, während der Sortimenter aus rein geschäftlichen Rücksichten eine Konkurrenzmöglichkeit in Bezug auf bestimmte Bearbeitungen wünschen muss, ganz abgesehen davon, inwieweit der Kunst selbst durch die eine oder andere Auffassung genützt oder geschadet werden könnte. Der Entwurf will Phantasien und überhaupt künstlerische Arbeiten über Originalthemen gestatten. Der Name des Musikstücks thut nichts zur Sache. Möge es Phantasie, Rondeau, Tanz oder irgendwie heissen. Die Beurtheilung des selbständigen Kunstwerths einer musikalischen Komposition wird aber in streitigen Fällen immer von der subjektiven Meinung zufällig ernannter Sachverständiger abhängen. Man würde also, sobald man Bearbeitungen nach Originalsachen verlegt oder vertreibt, event. einer endlosen Reihe von Verwicklungen ausgesetzt sein, wenn man auch den redlichsten Willen hätte, dem Gesetz Genüge zu leisten. Es muss ein Modus gefunden werden, der in Zahlenverhältnissen eine Gewissheit über Berechtigung oder Nichtberechtigung giebt. Ein solches Verhältniss ist aus der Taktzahl der Komposition auf das Präciseste nachzuweisen. Bei Bearbeitungen mögen etwa $^2/_3$ der Takte die Originalmelodie, mindestens $^1/_3$ freie künstlerische Bearbeitung oder unabhängige Zuthat enthalten. Die Entscheidung, ob dies Verhältniss innegehalten sei, wird in keinem Falle schwer sein.

Der Versuch einer strikten Durchführung des event. zum Gesetz erhobenen Kommissions-Entwurfs würde die Ausschliessung süddeutscher und österreichischer Produkte für uns zur unmittelbaren Folge haben. Der Sortimentshandel wäre dadurch in vieler Beziehung bedeutend geschädigt. Die Stellung der Musikalienhandlungen als Vermittler des Exports würde dadurch mit der Zeit unmöglich gemacht, da gerade die in Mainz, Offenbach, Wien etc. erscheinenden Bearbeitungen von Opernthemen in den überseeischen oder entfernteren Ländern, Dänemark, Russland, Schweden etc., den Markt beherrschen. Der Exporthandel ist nicht zu unterschätzen, denn er kommt nicht allein den wirklich exportirenden Firmen, sondern dem ganzen deutschen Musikalienverlagshandel zu gute, und sich durch ein neues Gesetz die mühsam geschaffenen Absatzquellen einfach abschneiden, hat doch keinen Sinn. Die ausländischen Konsumenten würden sich einfach dahin wenden, von wo sie nach wie vor die für sie nothwendigen Artikel beziehen können.

Wird die Fassung des neuen Gesetzes eine präcise und zugleich liberale, so ist wohl kein Zweifel vorhanden, dass sich die süddeutschen und österreichischen Handlungen aus demselben Rechtsbedürfniss, welches das Motiv des Gesetzes ist, in ihrem Geschäftsbetriebe mit den Bestimmungen konform verhalten werden, sodass dadurch eine gleichmässige Handhabung des Usus in ganz Deutschland angebahnt wird, selbst wenn der einen Hälfte das bindende Gesetz jetzt noch fehlt.«

Zum Schluss möge hier die erwähnte Eingabe ganz folgen, da sie manche allgemein interessante, aber wenig bekannte Punkte zur Sprache bringt.

An Einen Hohen Bundesrath des Norddeutschen Bundes.

Einer Mittheilung des Börsenblattes für den deutschen Buchhandel zufolge geht der Vorschlag der Mitglieder der in Leipzig abgehaltenen Konferenzen des Börsenvereins-Vorstandes dahin, den Schutz der Melodie in weitgehender Art auszusprechen. Als Nachdruck soll zu verbieten sein: »der Abdruck von einzelnen Motiven oder Melodien eines und desselben Werkes, die nicht künstlerisch verarbeitet, sondern lediglich durch künstlerisch unselbständige Uebergänge mit einander verbunden sind«.

Den Unterzeichneten scheint die Fassung dieses Kommissions-Entwurfs viel zu allgemein, indem in streitigen Fällen bei Beurtheilung des selbständigen Kunstwerths einer musikalischen Komposition die Entscheidung immer von der subjektiven Meinung zufällig ernannter Sachverständiger abhängt. Sie glauben desshalb ihren gerechten Bedenken gegen den Grundgedanken des Entwurfs, welcher einen sehr weitgehenden Schutz der Melodie aussprechen soll, Ausdruck geben zu müssen, indem sie Folgendes hervorheben:

Aus einer Durchsicht der verschiedenen Verlagskataloge deutscher Musikalienhandlungen erhellt, dass Potpourris und Transscriptionen in der Praxis Eingang gefunden haben. Sie sind sogar von Handlungen veröffentlicht, deren Landesgesetzgebungen weit schärfere Gesetze gegen die Benutzung vorhandener Tonwerke enthalten, als die von Hessen-Darmstadt, Bayern, Hamburg, Oesterreich und anderen Staaten. Es liegt nicht in der Absicht des Gegenwärtigen, darüber zu reden, inwieweit der musikalischen Kunst durch solche Bearbeitungen genützt oder geschadet werde. Man würde dann auch die künstlerische Berechtigung der Existenz moderner Musikstücke im Allgemeinen ins Auge fassen müssen. Eine derartige Kunstkritik kann nicht Gegenstand der Betrachtung in Bezug auf ein Gesetz sein, sondern es handelt sich nur darum, den Modus festzustellen, nach welchem die Produktion und der Vertrieb von Musikalien im Allgemeinen geregelt werden soll. Zu dem Endzweck dürfte es nothwendig sein, zu prüfen, ob nicht eine zu grosse Beschränkung hinsichtlich der Freiheit der Be- oder Verarbeitung von Melodien dem gesammten Musikhandel des Norddeutschen Bundes einen empfindlichen Nachtheil zufügen würde, eine Frage, die wir auf das Entschiedenste bejahen zu müssen vermeinen. Bearbeitungen von Opern- und Liedmelodien werden für alle Instrumente in den verschiedensten Formen und Schwierigkeitsabstufungen verlangt, und nicht nur in jedem einzelnen deutschen Musikalien-Sortimentsgeschäft, sondern vorzüglich auch in ausserdeutschen und überseeischen Ländern, so dass speziell durch die Erzeugung derartiger Bearbeitungen Musikalien als Handelsartikel im weiteren Sinne betrachtet werden müssen. Daraus geht hervor, dass eine weitgehende Beschränkung der Freiheit hinsichtlich musikalischer Bearbeitungen dem grösseren Handel mit Musikalien über Norddeutschland hinaus empfindlichsten Nachtheil bringen, ja ihn ganz ruiniren würde, und auch dem Detailgeschäfte im Inneren des Bundes eine wesentliche Lebensader abschneiden würde.

Es kann unmöglich die Absicht bei einem neu zu erlassenden Gesetz sein sollen, die namentlich in Süddeutschland und Oesterreich ferner zu publicirenden Bearbeitungen von dem Markte in Norddeutschland, und infolge dessen von dem Vertrieb durch dasselbe nach ausserdeutschen Plätzen, auszuschliessen. Das würde jedoch der Fall sein, wenn das Gesetz die erwähnten Beschränkungen vorschriebe. Es wäre im Gegentheil sehr zu wünschen, wenn dem Geiste der bestehenden, weiteren Spielraum lassenden Gesetze der oben angeführten Staaten durch die norddeutsche Gesetzgebung Rechnung getragen würde, indem die mildere Praxis, wenigstens soweit sie vortheilhaft für den Handel ist, bestehen bliebe, und dadurch ein Anschluss der Südstaaten und Oesterreichs zugleich vorbereitet würde.

Wenn von dem Gesichtspunkt ausgegangen wird, nicht nur im Interesse einer oder der anderen Musikalienhandlung neue Bestimmungen einzuführen, sondern durch das neue Gesetz die Bedingungen, die sich durch die Praxis als für das Gesammtgeschäft nothwendig herausgestellt haben, zu fixiren, so muss hauptsächlich darauf Bedacht genommen werden, dass ganz Deutschland nach dem geographischen Begriff des früheren Bundes dasselbe als Basis von Verträgen zum Schutz von Gegenständen der Kunst und Literatur auch acceptiren könne. Das ist nur möglich, wenn eben, wie erwähnt, die Praxis als bestimmendes Moment zu Rathe gezogen wird.

Es dient zur Beleuchtung der Sache, einen Seitenblick auf das französische Musikgeschäft zu werfen. Der grössere Schutz geistigen Eigenthums in Frankreich hat nicht vermocht, dem dortigen Musikalienhandel auch nur eine dem deutschen annähernd gleiche Bedeutung zu geben. Und wenn auch für einzelne Werke in Paris — und nur in dieser einen Stadt sind Musikalien-Verlagsgeschäfte, die diesen Namen verdienen — höhere Honorare gezahlt werden konnten, als für einzelne Sachen in Deutschland, was in rein lokalen Verhältnissen seinen Grund hat, so bleibt doch die Gesammtsumme der von den französischen Handlungen an die Komponisten gezahlten Honorare weit hinter denjenigen zurück, die von deutschen Verlegern gezahlt sind. Berücksichtigen wir nun, dass der heutige Geschmack in Deutschland Vieles desshalb goutirt, weil es in Paris gefiel, mag es auch weit entfernt von irgend welcher klassischen Bedeutung sein, so können wir uns nicht verhehlen, dass der Einfluss des französischen Musikalienhandels leicht ein zu grosser werden kann, ja, dass er sich durch einen so weitgehenden Schutz der Melodie, wie ihn die Konferenzmitglieder des Börsenvereins in Vorschlag bringen, bis zu einer wirklichen Gefahr für den deutschen Musikalienhandel steigert.

Es ist desshalb dringend geboten, in nicht zu engen Grenzen die Bedingungen zu präcisiren, unter welchen musikalische Bearbeitungen erlaubt sein sollen. Wir erlauben uns, in Folgendem die Andeutungen zu geben, welche uns zur Vermittelung der Frage geeignet erscheinen.

Um unbefugten Vervielfältigungen entgegenzutreten, würde es nach unserer Ansicht vollkommen genügen, wenn das Gesetz die Grenze bestimmte, bis zu welcher vorhandene Originalmusikstücke benutzt werden dürfen. Es wäre desshalb in dem neuen Gesetz klar auszusprechen, dass in jedem Musikstück, gleichviel ob Phantasie, Transscription oder Paraphrase etc., welches Themen behandelt, deren Originale im Verlage Dritter erschienen sind, mindestens der dritte Theil, nach Takten gezählt, als eigene, selbstschöpferische Thätigkeit des Bearbeiters von Sachverständigen anerkannt werden müsste, und zwar derart, dass diese selbstschöpferische Thätigkeit beispielsweise nicht etwa nur auf unwesentliche rhythmische Veränderungen in der Begleitungsfigur der Melodie des Originalwerks beschränkt gedacht werden dürfte, sondern dass das Kriterium jener Thätigkeit in mindestens ganz wesentlichen Veränderungen nicht allein der Melodie, sondern auch der sie unterstützenden Harmonie zu bestehen hätte. Dadurch wäre einer rein subjektiven Auffassung bei etwaiger Beurtheilung von Bearbeitungen durch Sachverständige durch das Gesetz begegnet, weil diese sich nur rein sachlich zu verhalten hätten. Jeder Verleger würde genau die Grenze des Erlaubten zu erkennen vermögen. Zugleich würde dem ganzen deutschen Musikhandel, und insbesondere dem durch Hunderte von Firmen vertretenen Sortimentshandel die Freiheit seiner Bewegung nicht geraubt, die süddeutschen und österreichischen Handlungen würden in einer derartigen Präcisirung einen der Gesammtheit zu gute kommenden Fortschritt erblicken, und jeder einzelne Verleger der betreffenden Originalwerke würde durch die treuere Art der von ihm publicirten Arrangements, Potpourris etc. sein Interesse genügend berücksichtigt sehen.

Mit hochachtungsvoller Ergebenheit

Hamburg, Februar 1869. gez. Joh. Aug. Böhme. Aug. Cranz. G. W. Niemeyer. Fritz Schuberth.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ Leipzig. (Siebenzehntes Abonnementkonzert im Gewandhause am 18. Febr.) *PS.* Das Konzert brachte zwei Novitäten, deren jede durch ein stimmungsverwandtes, den Hörern bereits bekanntes Musikstück gewissermassen eingeleitet wurde. So eröffnete den ersten Theil Niels Gade's schottische Ouvertüre »Im Hochland«, und der zweite Theil begann mit Mozart's »Maurerischer Trauermusik«. Besonders die letztere war für Ihren Referenten eine wahre Erquickung, wenn er auch in seiner Bewunderung derselben nicht so weit gehen will wie O. Jahn (Mozart, 2. Aufl. Bd. 2 S. 100), welcher sagt, dass Mozart »Nichts geschrieben habe, das durch technische Behandlung und vollkommene Klangwirkung schöner, durch ernstes Gefühl und psychologische Wahrheit tiefer wirkte, als dieses kurze *Adagio*«. Dagegen hatten die zwei Neuigkeiten einen schweren Stand. Zuerst erschien »Schön Ellen«, Ballade (von E. Geibel) für Soli (Bariton und Sopran), Chor und Orchester von Max Bruch, unter Direktion des Komponisten. Der Erfolg war grossartig. Donnernder zwei- und dreimal wiederholter Beifall erscholl am Schlusse; es war, als sei ein hochbedeutendes Kunstwerk dem erstaunten und begeisterten Publikum zum ersten Mal vorgeführt worden. Zwar, die Qualität dieses Beifalls konnte Manches zu denken geben. Denn seine Träger waren vorzugsweise die im Saale anwesenden Musikschüler und die im Chore mitwirkenden Männergesangvereinsmitglieder, welche auf dem Orchester den Kern der applaudirenden Armee bildeten. Ob derartige Kraftäusserungen eines jugendlichen Enthusiasmus, der schwerlich ernst und reif genug ist, um ein vollgültiges und von der Person absehendes, lediglich der Sache geltendes Urtheil abzugeben, recht angemessen sind, soll hier nicht entschieden werden. Schwerlich kann es taktvoll genannt werden, wenn der mitwirkende Männerchor die Führung des Beifalls übernimmt, und wir meinen, dass es einem rechten Worte an rechter Statt gelingen müsste, auch die in Kunstsachen bekanntlich leicht verletzbaren Gemüther des Männergesangs von der Richtigkeit dieser Bemerkung zu überzeugen. Erspriesslicher jedenfalls würde es sein, wenn diese überschüssige Kraft zur Verstärkung der Gesangsleistungen verwendet würde, wie denn z. B. die Tenöre zuweilen sehr dünn klangen. Auch für Musikschüler würde es angemessener sein, mit ihrem Urtheil etwas zurückzuhalten, welches sie — und dies gilt besonders von den Quartettsoiréen — oft mit virtuoser Technik äussern, ohne dabei zu bedenken, dass sie nicht als kunstsinnige Laien, sondern als noch unfertige Musiker anzusehen sind. — In der That, es ist zu beklagen, wenn durch derartige Scheinerfolge über Werken ein Glanz der Bedeutung strahlt, den sie in keiner Hinsicht verdienen. »Schön Ellen« von Max Bruch ist eine herzlich unbedeutende Komposition von einem gleich unbedeutenden Gedichte, mit dessen Betrachtung ich Ihre Leser nicht ermüden will. Es ist gemischt aus Erzählung, welche vom Chor vorgetragen wird, und rein direkten dramatischen Reden, die den beiden Solisten zugetheilt sind. Schon gegen diese Mischung liesse sich Manches einwenden; was aber soll man dazu sagen, wenn Schön Ellen (Sopran) erst singt: »Nun steht, ihr Brüder, nun steht! Ganz nah, ganz nah jetzt hör' ich die Weise!« und dann ganz naiv fortfährt: »Sie rief's, und sieh, da zerbarst das Gewölk« u. s. w.?

Geschickte Faktur, wirksame Instrumentation sind gute Eigenschaften, und Herr Max Bruch besitzt sie, aber das ist kein Ersatz für die fehlende Tüchtigkeit und Schönheit der Motive und es kann nicht über die zuweilen unschöne Deklamation, den trivialen Schlachtenlärm und über die künstlerische Leere des Ganzen hinweghelfen, dessen Hauptvorzug die Kürze ist. Solche Talente wie Max Bruch sollten sich gewöhnen, an sich selbst einen strengen Maassstab anzulegen, wenn das Publikum, durch die Leichtigkeit ihrer Produktion geblendet, ihnen den schlimmen Dienst erweisen will, sie zu verwöhnen. — Von ganz anderem Kaliber war die zweite Novität des Abends, »Ein deutsches Requiem« für Soli, Chor und Orchester von Johannes Brahms. Wo M. Bruch das Nächstliegende nahm, da wählte Brahms das Fernste und Fremdeste, war Jenes Musik zu billig, so erschien Brahms' Werk im Gegentheile zu theuer. Sie haben in Ihrer Zeitung (in Nr. 2 und 3 dieses Jahrgangs) eine so begeisterte Würdigung dieses Werkes geboten, dass es mir doppelt schwer fällt, rundweg zu erklären, wie ich nunmehr, nachdem ich das Werk gehört, fast in keinem Punkte mit demselben und mit jenem Aufsatze übereinstimmen kann. Ich bestreite nicht, dass es des Interessanten, besonders für den Fachmann, Vieles enthält. Ich habe allen Respekt vor der kontrapunktischen Kunst, welche darin gewirkt hat, obschon ich nicht umhin kann, gerade diese Formen des strengen Stils nur bei Werken eben dieser Gattung innerlich recht berechtigt zu finden. Aber mit Ausnahme vielleicht des ersten Chores und einiger Theile des zweiten ist der Eindruck des Ganzen auf mich der einer so absoluten Stillosigkeit gewesen, dass ich das Hören mit einer leider schlecht belohnten Anstrengung erkaufen musste. Hier erschien mir einmal der oft gehörte Vorwurf eines maasslosen Subjektivismus vollberechtigt. Ihr Referent erkennt sehr wohl das Recht des künstlerischen Subjekts an, aber es muss als das Resultat einer ernsten und vorurtheilslosen künstlerischen Arbeit erscheinen. Der Gefahr, unter allen Umständen bedeutend sein zu wollen, ist Brahms am meisten ausgesetzt, und wenn es wahr ist, dass das wahrhaft Bedeutende oft eine die grosse Masse abschreckende herbe und harte Schale hat, so ist darum noch nicht Alles bedeutend, was herb und hart und ungeniessbar erscheint. Die Solisten, Frau Bellingrath-Wagner und Herr Dr. Krückl aus Kassel, lösten ihre schwere Aufgabe mit anerkennenswerther Tüchtigkeit. Dasselbe muss vom Chor und vom Orchester gesagt werden, das Werk war vortrefflich einstudirt; nur in der Wahl einiger Tempi stimmen wir nicht mit dem Dirigenten überein. Das Publikum war still und müde, wir theilten diesmal seine Stimmung und sein schweigsames Urtheil, wenn auch vielleicht aus theilweise anderen Gründen.

✱ **Wien.** *H. v. K.* Die abgelaufene Woche brachte wieder mehrere genussreiche Konzerte. Frl. Sophie Menter aus München, die sowohl ihrer äusseren Erscheinung als künstlerischen Begabung wegen ausserordentlich gefeierte Pianistin, spielte in ihrem ersten Konzert das Esdur-Konzert von Beethoven und C. M. v. Weber's Konzertstück in F-moll mit Orchesterbegleitung, sodann die Asdur-Polonaise von Chopin, Rubinstein's »Falsche Noten« und die Paraphrase von Liszt über Mendelssohn's »Auf Flügeln des Gesanges«, diese letzteren drei Stücke insbesondere in vollendeter Weise. Ebenso vorzüglich gelang ihr der Vortrag des Cmoll-Trios von Beethoven in Hellmesberger's siebenter Quartett-Produktion. — In einer Akademie zu Gunsten des Schillerfonds im Hofoperntheater kamen Beethoven's C-Ouvertüre und jene zum »Berggeist« von C. M. v. Weber zur Aufführung. Niemann sollte ebendaselbst Lieder singen, war aber mittlerweile abgereist, und so trat Frau Wilt mit Proch'schen Variationen und einer Arie aus der »Zauberflöte« an seine Stelle. — Der Orchesterverein (eine Gesellschaft von Dilettanten) produzirte in seinem zweiten Konzert die zwei Sätze der Schubert'schen Hmoll-Symphonie, die Zwischenaktsmusik aus Cherubini's »Medea« und die Ouvertüre zu Gluck's komischer Oper: »Die Pilgrime von Mekka«. Fräul. Auguste Kolár spielte ebenda unter lebhaftem Beifall das Cmoll-Konzert von Mozart. Frau Wilt erntete mit dem Vortrage der Schubert'schen Lieder: »Die junge Nonne«, »Sprache der Liebe«, »Ganymed« und »Wonne der Wehmuth« stürmischen Applaus. — Eins der interessantesten Konzerte der laufenden Saison war das von dem akademischen Gesangverein unter Dr. Eyrich's Leitung veranstaltete. Es kamen darin durchweg neue Kompositionen zur Aufführung, theils für Männerstimmen, theils für gemischten Chor und Sologesang. »Schön Ellen«, Ballade von Max Bruch für gemischten Chor und Soli in Musik gesetzt, die letzteren von Frau Wilt und Herrn Bignio gesungen, ein stimmungsvolles, anregendes Bild aus den indischen Kämpfen, fand ungetheilten Beifall, wozu namentlich auch die vorzügliche Ausführung seitens der Solisten beitrug. Eine Kantate: »Rinaldo« von Goethe, komponirt von Johannes Brahms für Männerchor und Tenorsolo mit Orchesterbegleitung, wies in ihren Anfängen, namentlich in dem Sologesang, einige ermüdende Längen auf, die dem Eindruck etwas Abbruch thaten; im weiteren Verlauf aber nimmt das interessante Werk an Bedeutung fortwährend zu und erreicht in dem grandiosen Schlusschor seinen Höhepunkt. Der Komponist, welcher seine Kantate in Person dirigirte, wurde am Schluss wiederholt gerufen und mit grossem Beifall begrüsst. Zwei Chorlieder: »Griselidis« und ein Volkslied von Rheinberger gefielen, namentlich das letztere, das zur Wiederholung verlangt wurde. Dagegen fand Wüllner's »Chor der Pilger« aus »Heinrich der Finkler«, in welchem Bignio das Barytonsolo sehr verdienstlich sang, nur einen Ehrenerfolg, den er auch verdiente. — Das Konzert für den Pensionsfond der Professoren am Konservatorium bot reiche Abwechslung. Den Beginn und Schluss desselben machten je zwei Sätze aus dem (sechssätzigen) Oktett von Franz Schubert, gespielt von Joseph Hellmesberger, mehreren Professoren und ein paar freiwilligen Theilnehmern. Frl. Sophie Menter und Jul. Epstein erfreuten durch die treffliche Ausführung der Schumann'schen Variationen für zwei Klaviere; Erstere spielte auch die Liszt'sche Paraphrase des Spinnerliedes aus dem »Fliegenden Holländer«; Frau Wilt sang mit mächtiger Stimme Schubert's »Allmacht«, und Herr G. Walter drei Lieder von Herbeck, die sämmtlich sehr beifällig aufgenommen und deren eines: »In der Heimath« zur Wiederholung verlangt wurde; Lewinsky deklamirte mit grosser Wirkung Goethe's »Zauberlehrling«. — Die letzte Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde bot insofern erhöhtes Interesse, als die Mittheilungen über den Fortschritt des Baues des neuen Musikvereins-Gebäudes, das im November laufenden Jahres eröffnet werden wird, im Ganzen recht befriedigend ausfielen. — Im neuen Opernhause, dessen feierliche Eröffnung mit Gluck's »Armida« für Mitte Mai in Aussicht genommen ist, wird mit aller Macht gearbeitet, und haben die veranstalteten akustischen Proben ein gutes Resultat gehabt. Die bevorstehende Vollendung und Benutzung dieser beiden monumentalen Bauten mit ihren grossen Räumlichkeiten und reichem künstlerischen Beiwerk werden in dem sozial-musikalischen Leben Wiens eine förmliche Umwandlung zuwege bringen, und namentlich wird der Besitz eines eigenen Hauses für den Musikverein von den weitestgreifenden Folgen zum Bessern begleitet sein und Elemente heranziehen, die sich bisher von seinem Bereich ferngehalten haben.

✱ **Crefeld.** (Ein neues Gesangwerk *Rorate coeli* von M. Bruch, und Symphonie von demselben.) Das vierte oder letzte Konzert des hiesigen Singvereins zu leiten, war der Dirigent Herr Herm. Wolff wegen Unwohlsein verhindert. Die Leitung übernahm Herr Kapellmeister M. Bruch, aus dessen Kompositionen das Konzert auch hauptsächlich bestand. Von diesem kam ein neues, noch ungedrucktes Werk für gemischten Chor und Orchester, *Rorate coeli*, überhaupt zum ersten Mal zur Aufführung. »Das demselben zu Grunde liegende alte Kirchenlied (sagt ein Bericht der Crefelder Zeitung, dem wir hier folgen) ist als der Ausdruck eines leidenschaftlichen, glühenden Verlangens nach dem Heilande, dem Tröster im Jammer und Erlöser aus dem Elend, zu betrachten. Eine urwüchsige Macht der Poesie spricht aus den sich an grosse Naturerscheinungen anlehnenden Bildern, und in diesen, wie in der ganzen Grundstimmung, bietet das Gedicht dem Komponisten einen prächtigen Stoff zur musikalischen Verwerthung dar. Das Gedicht ist der Zeit schwärmerischster religiöser Begeisterung entsprungen und aus diesem Grundton heraus weiss auch der Komponist in breiten Zügen seine musikalischen Gedanken zu gestalten. Schönheit und Fluss der Melodie ist in dem Werke gepaart mit kunstvoller Durcharbeitung des Technischen und Formalen, äusserer Wohlklang verbunden mit interessanter Stimmführung und Verschlingung der Hauptmotive, und in glücklichster Vereinigung aller dieser Elemente ist der Aufbau des Ganzen mit einer Sicherheit und Freiheit ausgeführt, dass wir keinen Anstand nehmen, das *Rorate coeli* als die bedeutendste der bis jetzt an die Oeffentlichkeit getretenen Leistungen des Komponisten auf dem Gebiete des Chorgesangs zu bezeichnen. Die Ausführung war eine so frische und begeisterte, wie wir je eine in unserm Konzertsaale erlebt haben.« — Auf die Symphonie in Es-dur geht der Bericht der genannten Zeitung dann noch besonders ausführlich ein, und ist uns derselbe namentlich dadurch interessant, dass man ihn so zu sagen als einen offiziösen Bericht ansehen kann, der Stimmungen, Wünsche und Zwecke des Komponisten durch direkte Inspiration kennen lernte. Wir führen das an, was über die beiden letzten Sätze gesagt wird, da es überdies das in der Recension dieser Symphonie (s. Nr. 9 d. Bl.) Angedeutete bestätigt und ergänzt. »In dem *Grave* (heisst es dort) spricht sich mit eigenthümlich ergreifender Wahrheit der düstere Unmuth eines erregten Gemüthes aus. Der leise Klang der tiefen Posaunentöne verstärkt den Ausdruck der Motive und giebt ihnen etwas Erschütterndes; auch der Gedanke aus dem ersten Satze, der hier wieder eingeführt wird, erscheint in dunklem Trauergewande. Mit diesem *Grave* hängt äusserlich wie innerlich das *Finale* zusammen und aus der ahnungsvollen Spannung, in welcher uns das *Grave* erhält, ringt sich das aufbrausende und leidenschaftlich fortstürmende Motiv des *Allegro guerriero* wie nach schwerem Entschluss los, bis es, immer mehr Instrumente mit sich überreissend, endlich sich in kriegerischer Pracht entfaltet. Mit diesem Motiv steht das zweite in starkem Gegensatze; während das

erste im bewegtesten Rhythmus weiter und weiter stürmt, sucht das zweite diese Bewegung zu hemmen und mit magischer Gewalt in seinen Kreis zu ziehen. Durch das wechselseitige Anziehen und Abstossen der beiden Motive wird die technische Struktur des *Finale*, sowie sein Charakter wesentlich bedingt. Es geht ein so unverkennbarer Zug subjektiven Schaffens durch diesen letzten Satz, dass ein Jeder unwillkürlich durchfühlt: hier hat dem Künstler eine ganz bestimmte Idee vorgeschwebt. Für das Verständniss des Satzes selbst ist zwar die Kenntniss von dieser Idee ganz und gar entbehrlich, denn die Musik wirkt durch sich selbst und soll auch nur durch sich selbst wirken. Aber gleichwohl können wir uns doch nicht versagen mitzutheilen, dass die künstlerische Anregung zum *Finale* der Symphonie zunächst von einer Episode aus der Walter Scott'schen Dichtung »Das Fräulein vom See« ausgegangen ist.« Dieses Letztere hätte sicherlich Niemand errathen, sondern der Komponist würde das Geheimniss mit sich ins Grab genommen haben, wenn es nicht durch jenen Herrn Recensenten der Welt mitgetheilt wäre. Für das Verständniss jener Sätze ist die Kenntniss dieser »Idee« entbehrlich und nicht entbehrlich, jenachdem man es nimmt. Entbehrlich ist sie, insofern man den subjektiven Zuschnitt dieser Sätze auch ohne sie, nämlich rein musikalisch, begreift; und wiederum nicht entbehrlich, oder doch sehr erwünscht, ist sie als ein willkommener Schlüssel zu der mangelnden Klarheit des künstlerischen Schaffens, die man an dem Komponisten hier wahrnimmt. Eine solche Unklarheit ist unausbleiblich, sobald der Instrumentalkomponist der Sirenenstimme »poetischer Anregungen« folgt, denn diese Anregungen oder (vornehmer ausgedrückt) Ideen führen ihn unvermerkt über die Grenzen seiner Kunst, um ihn sodann seinem Schicksal zu überlassen. Im *Grave* soll »düsterer Unmuth eines erregten Gemüthes« ge- und empfunden werden. Der Komponist hätte gewiss einen noch besseren, wir wollen zunächst sagen wirksameren Satz geschrieben, wenn er sich vorerst die Frage vorgelegt hätte, wie die Instrumentalmusik es denn überhaupt anfangen soll, »Unmuth« zu schildern oder darzustellen, — worauf die Antwort nur lauten kann, dass sie dafür, für den Unmuth, gar keine Handhaben besitzt, also ihn nur zu ihrem eignen Schaden aufs Korn nehmen kann. Vielleicht wäre eine einzige Erkenntniss dieser Art unter den jetzigen Umständen einem gewandten Tonsetzer ebensoviel werth, als die Produktion einer Symphonie, wie die in Rede stehende. Wir unsererseits wollen wenigstens Nichts unterlassen, was hierzu vielleicht die Anregung geben kann. — Ueber die sonstigen Leistungen des genannten Konzerts schreibt die Crefelder Zeitung: »Ausser den genannten neuen Kompositionen brachte das Programm die Ouvertüre zur »Zauberflöte«, die ihren alten Zauber wieder auf alle Zuhörende und Ausführende zugleich auszuüben schien, dann die Sopran-Arie aus der Oper »Faust« von Spohr: »Die stille Nacht entweicht«, Lieder von Schumann und Schubert und das Requiem für Mignon von Schumann. Fräul. Anna Strauss aus Basel*) sang die Arie und die Lieder. Wenn je eine glückliche Vereinigung von musikalischer Begabung, natürlichem Zauber der Stimme und technischer Vollkommenheit in der Ausbildung derselben in ein und derselben Erscheinung stattgefunden, so war es hier der Fall. Die Innigkeit treuer Liebe in der Spohr'schen Arie, das träumerisch Mystische unglücklicher Liebe in dem Schumann'schen Liede »Mit Myrthen und Rosen«, die duftig feine, zärtliche Stimmung in der Schubert'schen »Liebesbotschaft« wusste die Sängerin ebenso wahr und zündend wieder zu geben, als die verliebte, galante Laune und die kecke spanische Grandezza in dem, nach nicht endenwollendem Beifall zugegebenen »Hidalgo« von Schumann. Wir haben in Fräul. Strauss eine Sängerin kennen gelernt, welche von dem echten Geiste der Kunst geweiht ist; ihr Gesang wird in Aller Herzen noch lange nachhallen.« Auch die Aufführung des Schumann'schen Requiems für Mignon wird als trefflich gerühmt.

✱ **Paris.** Hector Berlioz starb hier am 9. März, nachdem er lange gekränkelt. Seit dem Tode seines Sohnes, eines Kapitains in der Marine, der vor zwei Jahren in den Kolonien verstarb, hatte der alternde Musiker sich nicht wieder erholen können. Reyer und Litolff waren bei ihm bis in der letzten Stunde, aber er hatte schon Tags vorher das Bewusstsein verloren. Wie es heisst, hinterlässt er in seinen Memoiren sehr interessante Enthüllungen über seine Zeitgenossen. Berlioz hat sein 65. Jahr erreicht, er ward am 11. Dezbr. 1803 in Côte Saint-André (Isère) geboren. Sein Vater, ein Arzt von Ruf, schickte ihn zum Studium der Medicin nach Paris. Aber die Leidenschaft für die Musik gewann es über ihn. Unter Entbehrungen mancher Art (denn sein erzürnter Vater überliess ihn sich selbst) betrieb er seine Studien, mit wenig Glück anfangs, denn sein erstes Werk, eine Messe für Chor, Soli und Orchester, hatte keinen Erfolg. Besser erging es mit der Ouvertüre zu »Waverley« und der Phantastischen Symphonie. Seine Leistungen sind in Deutschland bekannter als hier, wo er ein trauriges, selten durch einen Lichtstrahl des öffentlichen Beifalls erhelltes Dasein führte. In Deutschland war er mehrmals, wobei dann von gewisser Seite alles Mögliche in Scene gesetzt wurde, die Reise als einen Triumphzug erscheinen zu lassen. Vor zwei Jahren war er in Wien, wo Herr Herbeck ihn gleichsam zur Schau führte und dortige Zeitungen darauf die Rundreise seiner Werke durch Deutschland abermals in Aussicht stellten, aber mit dem früheren Erfolg. Seine grosse Kenntniss der Instrumente und raffinirten Instrumentaleffekte sind bekannt; die Folie hierzu bildet ein gänzlicher Mangel für das Vokale und eine wahrhaft chaotische Formlosigkeit in dieser Hinsicht. Soweit er hiermit sich Bahn brach, hat er nicht nur verderblich, sondern geradezu verheerend gewirkt. Zum Glück reichte sein Arm nicht weit; er ist aber gewissermaassen der Bahnbrecher geworden für das, was dann in Deutschland über uns hereinbrach, und als solcher wird er von einer bekannten Partei auch auf den Schild gehoben. Diese Stellung sichert ihm auch für spätere Zeiten sein Andenken als hervorragendes Beispiel einer lehrreichen und interessanten Verirrung. Wollte der Komponist Berlioz seinen Landsleuten nicht munden, so erfreute sich dagegen der Schriftsteller Berlioz eines allgemeinen Beifalls und bedeutenden Einflusses. In seinen Schriften jagte er dem Geistreichen nach, wie in seinen Kompositionen den Instrumental-Kombinationen; Wahrheit, Unbefangenheit und Sachkenntniss waren ihm ziemlich unbekannte Grössen, die er gerade so eifrig suchte, wie die meisten seiner Landsleute und die leider immer grösser werdende Zahl Derer, die auch in Deutschland den Ton einer solchen Geschwätzigkeit sich zum Muster nehmen. Seit etwa 1830 (oder bald darauf) bis in die letzte Zeit arbeitete Berlioz als Kritiker für das bekannte »*Journal des Débats*«, dessen Notabilitäten auch fast vollständig bei seiner Leichenfeier vertreten waren. Als praktischer Musiker hat er niemals ein Amt, wenigstens niemals eine bedeutende öffentliche Stelle bekleidet, sondern blieb lebenslang ein Privatmann; doch ward er in späteren Jahren Bibliothekar am Konservatorium und 1856 Mitglied des Instituts, auch Ritter der Ehrenlegion, in Folge dessen die mobile Nationalgarde seinem Leichnam militärische Ehren erwies. Sein Begräbniss fand statt am 11. d. und in *Trinité* wurde darauf ein Todtenamt für ihn abgehalten, welches diesen Namen wenigstens weit mehr verdiente, als dasjenige Rossini's. Die Versammlung, welche den grossen Raum der Kirche vollständig füllte, machte diesmal nicht den Eindruck, als ob sie sich zu einer Abendunterhaltung, zu einem Konzert eingefunden hätte. Mozart's Lacrymosa, der Marsch aus der Alceste, den Berlioz ausserordentlich liebte, und ein wirksamer Trauermarsch von Litolff wurden sehr würdig ausgeführt. Unter den Anwesenden bemerkte man die Deputation der Akademie und fast alle musikalischen Notabilitäten von Paris, den alten Auber, Gounod, Félicien David, Thomas, Stephen Heller, Reyer, den Baron Taylor u. s. w. Die gesammte musikalische Kritik war vertreten. — Ueber die persönliche Stellung, welche Berlioz der deutschen Zukunftsmusik gegenüber einnahm, werden wir ein ander Mal ein Wort sagen.

✱ **Paris.** Rossini's nachgelassene Messe gelangte kürzlich in Paris zuerst zur Aufführung. Es war der Entschluss und das Interesse Derer, die an der Aufführung betheiligt waren, dass sie einen »immensen« Erfolg haben sollte; also hatte sie ihn auch und brachte eine Einnahme von ca. 25,000 Franken. Der Klavierauszug dieser Messe ist bereits erschienen. Das Privilegium, die Italiener mit der Aufführung derselben brandschatzen zu können, hat Herr Ullman erworben, jener Patti-Ullman, der in Amerika gelernt hat, wie man den Rummel angreifen muss und der nach der Ehre geizt, der grösste musikalische Humbugger zu sein. Nach einem »Schreibebrief« an die Redaktion der »Signale« (s. d. Nr. 20 vom 25. Febr.), der wahrhaft überfliesst von Anstand, feiner Bildung und gewählter Sprache, »hat er Rossini's Messe für Italien um 50,000 Frcs., nachdem er sie gehört«, erstanden, da sie »das prachtvollste und kompleteste Werk ist, welches Rossini geschrieben«, und dieses schreibt er »nicht als Reklame«. Mit vier Hauptsängern und vier anderen zur Aushülfe nebst 60 Choristen wird er den Streifzug machen, die Musik in den grösseren Städten aber mit 200 Choristen und 100 Mann Orchester, in mittleren mit 60 und 60, in den kleinen aber mit nur 30 Mann Begleitung bei 60 Choristen geben. 26 Aufführungen im Monat. »Ich habe circa 70,000 Frcs. Spesen per Monat. Aber das Geschäft ist grossartiger und sicherer als die Patti-Konzerte, denn war Patti krank, so bekam ich tüchtige Hiebe.« »Ich berechne meinen Profit für Italien mit 150,000 Frcs. und irre mich selten in meinen Berechnungen. Es giebt 52 Städte mit grossen Theatern.« Diesen Zug unternimmt er auf eigene Rechnung und Gefahr; später aber gedenkt er sich mit Strakosch zu vereinigen zur Veranstaltung eines ähnlichen Geräusches in Holland und Deutschland, wo es denn wohl unsere Pflicht wäre, für die »Hiebe« zu sorgen.

---

*) Wir benutzen diese Gelegenheit, um einen Irrthum zu berichtigen, der sich in Folge einer unleserlichen Handschrift in Nr. 5 S. 39 unter »Amsterdam« eingeschlichen hat. »Frl. Anna Krause aus Berlin« muss nämlich heissen: »Frl. Anna Strauss aus Basel«.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

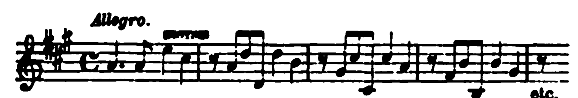
Leipzig, 24. März 1869. **Nr. 12.** IV. Jahrgang.

Ueber Händel's Orgel-Konzerte.

Von Reinhold Succo.

(Schluss.)

Von den noch übrigen drei Konzerten ist das bedeutendste vielleicht das zweite der Sammlung, besonders durch seinen Hauptsatz, eine dreistimmige Doppelfuge von der Art, dass das zweite Thema derselben erst, nachdem das erste eine Zeit lang durchgeführt ist, sich mit diesem verbindet. Das Thema ist kaum eins der gewähltesten zu nennen:



wird jedoch durch die Bearbeitung höchst interessant. Mit dem Eintritte des Orgelsolos löst sich die Fuge mehr und mehr in Passagenwerk auf, bis sie im letzten Tutti wieder aufgenommen und mit einer prachtvollen Steigerung zu Ende geführt wird. Uebrigens ist in diesem Satze ein Druckfehler zu verzeichnen. Es muss nämlich in der Orgelstimme in den ersten zwei Zeilen statt des Bassschlüssels der Violinschlüssel gesetzt werden.

Der letzte Satz enthält eine ähnliche Stelle, wie die oben bei der Besprechung des zweiten Konzerts der ersten Sammlung erwähnte. Die Stelle erinnert mit ihren langausgehaltenen Tönen der Geigen, über welche die Orgel sanftgleitende Passagen auszuführen hat, einigermaassen, wenn auch nur entfernt, an den schönen Chor im Israel in Egypten: »Aber mit seinem Volke zog Er dahin gleich wie ein Hirt«.

Von den beiden Menuetts, welche am Schluss dieses Konzerts stehen, ist die zweite jedenfalls die weniger bedeutende. Wenn sich auch der Verfasser im Allgemeinen der Ansicht des Herausgebers anschliesst, dass der Orgelpart in dieser zweiten Menuett, welchen nur die gedruckten — nach Händel's Tode erschienenen — Bücher enthalten, niemals von der Orgel ausgeführt worden sei, so würde er doch, da die Art der Behandlung der Orgel, wie sie in dieser Menuett auftritt, in den vorliegenden Konzerten nicht so selten ist, gegen eine Ausführung desselben seitens der Orgel, falls sie beliebt werden sollte, Nichts einzuwenden haben.

Das letzte Konzert dieser Sammlung ist das kürzeste von allen. Sowohl Einleitung wie auch Mittelsatz (statt dessen *ad libitum*) fehlen. Wir können uns eine Besprechung des beschränkten Raumes wegen um so eher ersparen, als es auch nicht besonders hervorragende Züge enthält.

Dagegen bleibt uns schliesslich noch übrig, die Art der Ausführung dieser Konzerte zu besprechen, und hier ist es hauptsächlich der Orgelpart, welcher unser Interesse erregt und uns nicht unwichtige Aufschlüsse giebt, wie Händel die Orgel nicht allein hier, sondern wohl auch in seinen übrigen Kompositionen, bei welchen er die Mitwirkung der Orgel voraussetzt, angewendet wissen will.

Zuerst muss es uns überraschen, dass der Orgelpart fast durchgehends nur zweistimmig gehalten ist, d. h. die rechte Hand spielt, um mich einer etwas dilettantisch klingenden, aber allgemein verständlichen Wendung zu bedienen, die Melodie, die linke den Bass. Nur hin und wieder treten mehrere, verschiedene, und dann immer nur drei Stimmen auf; dagegen sind stellenweis unter den Orgelbass die im Generalbass üblichen Ziffern gesetzt.

Es handelt sich hier um folgende Fragen:

1) Soll dieser unseren modernen Ohren mager erscheinende Klavier- (oder Orgel-) Satz genau blos so gespielt werden, wie er dasteht, oder verlangt Händel bei der Ausführung eine stete Ausfüllung desselben durch von dem Ausführenden hinzuzusetzende Harmonien?

2) Wie steht es mit den bezifferten Stellen? sollen nur diese mit den angedeuteten Harmonien versehen werden, oder sind noch andere Stellen, welche, obwohl unbeziffert, dennoch nicht ohne harmonische Ausfüllung bleiben dürfen?

Wie man sieht, ergänzen sich diese beiden Fragen gegenseitig. Eine dritte Frage jedoch bezieht sich mehr auf die mechanische Art der Ausführung. Sie betrifft den Gebrauch des Pedals: ob der Bass durchgehends oder nur stellenweis vom Pedal zu spielen sei, und welche Stellen im letzten Falle in dieser Weise vorgetragen werden sollen?

Jedoch hängt auch diese Frage mit den obigen beiden zusammen, und wird uns ihre Beantwortung auch für die Lösung der obigen beiden nicht unwichtig sein.

Was nun die erste Frage betrifft, so hält der Verfasser ganz entschieden dafür, dass jene zweistimmigen Sätze allerdings nur so zu spielen sind, wie sie geschrieben stehen. Jede harmonische Ausfüllung, wenn sie nicht angezeigt ist, mit Ausnahme der unten näher zu erörternden Stellen, ist vom Uebel.

Man werfe nicht ein, dass dadurch die Orgel ausserordentlich dünn und mager klingen würde: Unseren modernen, verwöhnten Ohren mag es allerdings so scheinen; aber der Händel'sche (und in dieser Beziehung auch der Bach'sche) Satz für Klavierinstrumente ist ein anderer als der heutige.

Bis zu den Zeiten Händel's und Bach's bildete die Grundlage aller Musik (und vorzüglich auch des Musikstudiums) der Kontrapunkt, d. h. nicht der Kontrapunkt, welcher in der modernen Zeit so genannt wird, und dessen Name als Gegensatz zu aller einfachen, melodiösen und empfundenen Musik sogleich alle Erinnerungen an die herbe Strenge und die verwickelten Formen einer zwar äusserst kunstreichen, aber kalten, das Gemüth nicht bewegenden Fuge, oder gar eines noch schlimmeren, weil häufig genug alles Wohllauts gänzlich baren gezwungenen Kanons in uns wachruft — sondern Kontrapunkt war bei den Alten Musik und Musik Kontrapunkt, d. h. man dachte sich alle Musik entstanden aus dem Zusammenwirken mehrerer gleichberechtigter Stimmen und bezeichnete mit dem Ausdrucke: Fuge (oder in strengerer Form: Kanon) nur das allerdings dem Kontrapunkt am meisten angemessene thematische Wesen und die sich daraus ergebende Art der Verknüpfung der Stimmen, obwohl weder Fuge noch Kanon, theoretisch genommen, vom Wesen des Kontrapunkts direkt untrennbare Begleiterinnen wären.

Da nun aber durch das Zusammenwirken verschiedener Stimmen, falls sie nicht ein misstönendes Ganzes bilden sollen, Harmonien entstehen, so konnte sich nach und nach eine Lehre ausbilden, die das Wesen der Musik von einem anderen Ausgangspunkte auffasste, nämlich von dem der Verknüpfung von Harmonien, durch welche Melodien entstehen. Es ist dies die Anschauung, wie sie sich in der »Generalbasslehre« kundgiebt, welche seit etwa der Mitte des vorigen Jahrhunderts, nachdem sie schon lange Zeit hindurch als ein praktisches Hülfsmittel für den Akkompagnisten gedient hatte, allmälig die Grundlage aller Kompositionslehren geworden und zum allergrössten Theile auch heute noch ist.

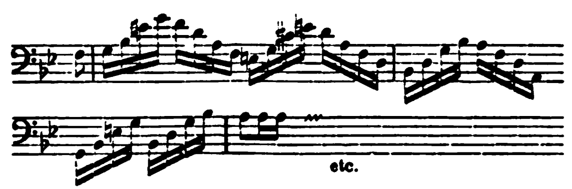
Allerdings sind es in der Anwendung dieser Lehre auf die musikalische Komposition nicht blos Harmonien, die hintereinander auftreten und durch die gleiche Anzahl von Tönen, aus denen eine jede einzelne besteht, Melodien hervorrufen, sondern die zu verknüpfenden Harmonien lehnen sich an eine Hauptmelodie an, während die übrigen begleitenden Stimmen in der weiteren Entwicklung dieser Anschauung nach und nach das Gepräge als selbständige Stimmen fast ganz verloren und allmälig sich in blosse begleitende Akkorde aufgelöst haben.

Nichtsdestoweniger aber wird dadurch die ganze Anschauung der Musik eine von der früheren gänzlich verschiedene. Moderne Ohren vermögen es kaum noch Musik zu nennen, wenn sie nicht ganze, volle Akkorde hören. Eine blosse Terz oder Quinte ist für sie noch gar keine Harmonie. Anders dagegen die frühere Zeit. Akkorde waren für sie nur Nebensache. Ihr Element waren die mit einander verbundenen Melodien, gleichviel ob die Harmonie, welche durch die Verbindung jener entstand, ganze Akkorde ergab, oder wie im zweistimmigen Satze nur einfache Intervalle. Dass sie nichtsdestoweniger die Gesetze der Akkorde sehr genau kannten, geht aus ihren Kompositionen — ich spreche hier von der Zeit etwa von Palestrina bis Händel und Bach — aufs Klarste hervor. Diese beiden letztgenannten Komponisten nun bilden gewissermaassen den Schlussstein der grossen Periode des Kontrapunkts, zugleich aber bezeichnen sie auch den Beginn der neuen Anschauung, ja Bach ist in vieler Hinsicht, trotz seines eminent kontrapunktischen Geistes, doch sogar der Begründer derselben zu nennen.

Die zweistimmigen Sätze in den vorliegenden Händel'schen Konzerten sind — und man kann dasselbe auch von seinen anderen derartigen Kompositionen, wie z. B. den Arien blos für Singstimme und Bässe, sagen — ihrem Grundgedanken nach zweistimmige Kontrapunkte: Melodie gegen Melodie, nicht blos Melodie gegen Bass mit ausgelassenen Mittelstimmen — aber sie greifen auch stellenweis in diese letztere Art über. Solche Stellen nun sind, wo Händel vermittelst Ziffern angedeutet hat, dass er dort eine Ausfüllung wünscht. Alles Uebrige ist zweistimmig zu spielen, wie es dasteht. Jedoch verfährt Händel bei der Bezifferung nicht immer ganz konsequent nach jenem eben dargelegten Prinzip. Es finden sich allerdings auch Stellen, wo augenscheinlich, trotz der fehlenden Bezifferung, ausfüllende Harmonien hinzugesetzt werden müssen. Solche Stellen sind aber sehr leicht erkennbar: es sind fast lediglich nur die Schlussfälle, Kadenzen, die er unbeziffert lässt, sicherlich nur aus dem Grunde, weil ihre Harmonien ja ganz allgemein bekannt sind und die Bezifferung daher überflüssig erscheint. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, dass alle Kadenzen harmonisch ausgefüllt werden müssen. Vielmehr sind damit hauptsächlich nur diejenigen Stellen gemeint, bei welchen mit dem Eintritte der Kadenz plötzlich die Bezifferung aufhört (z. B. Seite 86 letzte Zeile Takt 3). Ausser den Kadenzen sind es nur noch einige Stellen, wo augenscheinlich eine Bezifferung fehlt. Zum Theil sind dieselben in der vorliegenden Ausgabe auch schon durch kleine eingeklammerte Noten angedeutet (z. B. Seite 64 Zeile 3). Im Allgemeinen darf man sagen, dass Händel in dieser Beziehung dem guten Geschmack des Ausführenden vertraute und es auch ganz wohl konnte, wenn man bedenkt, dass die Kunst des Akkompagnements nach einem bezifferten Basse zu Händel's Zeit so allgemein bekannt war, dass sie selbst bei den klavierspielenden Dilettanten vorausgesetzt wurde. Wie viel mehr durfte Händel voraussetzen, dass die Organisten oder sonstigen Musiker damit vertraut sein mussten, und von ihnen erwarten, dass sie nicht auf die gänzliche Abgeschmacktheit verfallen würden, Alles voll Harmonien vollpacken zu wollen. Wir jedoch in der modernen Zeit, in welcher die Kunst des Generalbassspiels, solche Bedeutung auch die Generalbasslehre für die Komposition gewonnen hat, dennoch sehr in Verfall gerathen ist, sind nur zu leicht geneigt, in dieser Beziehung eher zu viel als zu wenig zu thun. Um so mehr muss uns die höchste Sparsamkeit in der Anwendung ausfüllender Harmonien Gesetz sein. Der Verfasser wüsste in den vorliegenden Konzerten, ausser den oben bereits besprochenen, nur äusserst wenig Stellen anzuführen, wo er harmonische Ergänzungen nicht gegen den Geist des Autors erachtete. Ein Zuviel würde nicht allein die Klarheit im höchsten Grade beeinträchtigen, sondern sogar völlig das Eigenthümliche der Komposition zerstören, welches in dem kontrapunktischen Wesen derselben beruht.

Vollkommen stimmt mit den eben ausgesprochenen Ansichten das Ergebniss überein, welches uns die Untersuchung der dritten Frage, nämlich über den Gebrauch des Pedals, liefert.

Keineswegs ist, wie bereits oben erwähnt, in diesen Konzerten darauf gerechnet, dass der ganze Orgelbass von dem Pedal ausgeführt werden soll. Dagegen spricht zunächst der Umstand, dass diese Konzerte ebensowohl für Klavier wie für Orgel berechnet sind, ferner aber auch die ganze Art, wie der Orgelbass gesetzt ist. Abgesehen davon, dass Stellen wie diese:



kaum mit dem Pedal auszuführen sind, während andererseits Händel das Pedal da, wo er es verlangt (erstes Konzert der zweiten Sammlung), so leicht und geschickt wie möglich spielbar gesetzt hat, so widerspricht der Ausführung sämmtlicher Bassnoten durch das Pedal die unpedalmässige, mehr fliessende Art und Weise, wie der Bass meistentheils gesetzt ist. Nach des Verfassers Ansicht können nur die Tuttistellen den Pedalgebrauch vertragen, während die Soli fast immer ohne Pedal, am besten auf zwei Manualen, zu spielen sind, von denen das untere einen 16′ enthält (obwohl auch dieser nicht absolut nothwendig erscheint).

Steht es aber fest, dass das Pedal in den Solosteilen schweigt, so ergiebt sich daraus wiederum die Folgerung, dass diese Stellen keine harmonische Ausfüllung erhalten können; denn wegen der fliessenden Figuren, Passagen etc. kann die rechte Hand die Ausfüllung nicht übernehmen, sie würde also der linken Hand überlassen bleiben, und die üble Wirkung, welche dicke Akkorde in den tiefen Lagen der Orgel hervorbringen, ist zu handgreiflich, als dass man voraussetzen könnte, dass Händel sie beabsichtigt hätte. Hinsichtlich der Registermischungen, mit welchen der Orgelpart in diesen Konzerten vorgetragen werden muss, lassen sich keine überall gültigen Regeln aufstellen. Es kann im Allgemeinen nur behauptet werden, dass Händel viel seltener die volle Orgel verlangt, als es Seb. Bach in seinen Orgelkompositionen thut, bei denen die Bezeichnung *Organo pieno* häufig bemerkt steht. Im Gegentheil verlangt der fliessende, mehr heitere und freundliche, ja häufig sogar zarte und nur sehr selten grandiose Charakter der meisten Sätze einen nur sparsamen Gebrauch stärkerer Orgelstimmen; vor allen Dingen müssen es solche sein, die leicht ansprechen. Häufig wird ein Gedakt 8′ genügen, und nur der Bass (welcher am besten auf einem anderen Manuale gespielt werden mag) eine Verstärkung durch einen offenen 8-Fuss, vielleicht auch noch einen 16-Fuss vertragen.

Ueber die Art, wie die übrigen Instrumente ausgeführt werden müssen, ist kaum Etwas zu sagen nöthig. Es genügt zu bemerken, dass eine gute Wirkung sehr von der Beobachtung der Zeichen abhängt, dass jedoch alle modernen *crescendi* und *decrescendi* nicht dem Geiste Händel'scher Musik entsprechen. Nur über das Klavier bleibt schliesslich noch Einiges zu sagen übrig.

Es ist bereits erwähnt, dass das Klavier als selbstverständlich zum Orchester hinzugehörig gedacht werden muss. Von ihm gilt noch viel mehr das, was bereits von der Orgel gesagt worden ist. Ein diskreter Generalbassist der früheren Zeit würde ohne Zweifel das Richtige ohne irgend welche Andeutungen gefunden haben. Eine harmonische Wirksamkeit darf das Klavier nur in den Tuttis entfalten, im Uebrigen wirkt es hauptsächlich nur als Bassinstrument.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Franz Schubert's Erlkönig. Original-Manuscript der ersten Bearbeitung. Berlin, 1868. Verlag von Wilh. Müller. Pr. 20 Sgr.

Das Goethe'sche Gedicht »Erlkönig« komponirte Schubert in Wien Ende 1815 oder Anfangs 1816. Das Autograph der ersten Bearbeitung befindet sich in der kgl. Bibliothek zu Berlin. Gedruckt erschien der »Erlkönig« erst 1821. Es existirt nur ein zweites Original (jetzt im Besitz von Frau Schumann), welches nur kurze Zeit vor dem Druck entstanden sein wird und das Lied in der allbekannten Fassung zeigt. »Im Ganzen weichen beide Bearbeitungen nicht wesentlich von einander ab«, sagt Herr Fr. Espagne in einem eingehenden Vorworte zu obiger Publikation, »die Melodie ist fast unverändert . . . . dagegen weiset die erste Bearbeitung in der Begleitung manchen charakteristisch abweichenden Zug, so zunächst vornehmlich den, dass Schubert hier durchweg die Oberstimmen in Achtelnoten statt in der bekannten Triolenbewegung führt, und diese letztere nur bei den Worten »Willst feiner Knabe du mit mir gehn, meine Töchter sollen dich warten schön« eintreten lässt. Es ist nun wohl nicht zu bezweifeln, dass Schubert die Triolenbegleitung durch das ganze Lied hindurch mit vollbewusster Absicht selbst eingeführt hat, durch welche lebhaftere Bewegung das ganze Tonstück ohne Frage einen bei weitem schwungvolleren Charakter gewonnen hat. Nur in dem Passus »Du liebes Kind, komm, geh' mit mir« u. s. w. dürfte die Achtelbewegung der ersten Bearbeitung vielleicht den Vorzug verdienen. Dieses letztere gilt aber ohne Zweifel von der hier durchweg maassvoller gehaltenen Nüancirung, vergleicht man sie mit der durch den Druck bekannten, wo muthmasslich von Auflage zu Auflage die Willkürlichkeiten sich gesteigert haben. Die vielfachen *ff* und *fff* finden sich hier nicht; insbesondere ist hier der Anfang und der Schluss zu bemerken, beide *pp* bezeichnet« u. s. w. Um alle solche Willkürlichkeiten und Zweifel über die Aechtheit zu beseitigen, schliessen wir uns dem Wunsche des Herausgebers an, dass auch die erwähnte zweite Handschrift auf dieselbe Weise, wie hier die erste, vervielfältigt oder wenigstens doch eine sorgfältig durchgesehene Ausgabe nach derselben veranstaltet werden möchte. Einstweilen wollen wir aber mit der gegenwärtigen Publikation dankbar zufrieden sein und dieselbe allen Schubert-Verehrern angelegentlichst empfohlen haben.

Schubert's Handschrift ist klar und leicht wie sein Schaffen; nachträgliches Ausfeilen und Korrigiren war weniger seine Sache, er eilte lieber zu neuen Kompositionen. Der Herausgeber stellt ihn in dieser Hinsicht verwandt in eine Reihe mit Haydn, Mozart und Weber, abweichend von Beethoven. Das hierüber Gesagte wolle man in dem Vorworte selbst nachlesen; hier sei nur noch der Art der Herstellung gedacht, durch welche dieses Facsimile zu Stande gekommen ist. Es ist nämlich die Photo-Lithographie dazu benutzt, eine namentlich in Deutschland noch wenig, und hier wahrscheinlich niemals bei derartigen Musikalien, in Anwendung gekommene Kunst. In Berlin dürfte man darin verhältnissmässig am meisten leisten; es fehlt aber doch noch Manches, um völlig befriedigende Resultate zu liefern. Der Text ist überall sehr deutlich, aber Noten und Linien treten oft sehr zurück, und das Ganze sieht aus wie ein Noten-Ueberdruck, oder richtiger gesagt wie ein Schnellpressendruck aus der ersten Zeit (vor etwa zehn Jahren). Wie aber dieser sich schnell vervollkommnet hat und an tiefschwarzer Färbung jetzt durchaus dem Plattendruck gleichkommt, so dürfen wir auch die Hoffnung hegen, dass die Photo-Lithographie bald einen gleichen Fortschritt machen und dann für alle einschlagenden Gegenstände (auch zu Kopien alter Titel, Drucke etc.) allgemein zur Anwendung kommen werde. *Chr.*

Hektor Berlioz, geschildert von einem deutschen Kunstbruder. Die Stellung dieses merkwürdigen Mannes zu seinen Geistesverwandten in Deutschland ersieht man am besten aus den Worten, die R. Wagner 1852 in seiner dicken Tendenzschrift »Oper und Drama« über ihn drucken liess und die hinsichtlich der Deutlichkeit Nichts zu wünschen übrig lassen. Sie beginnen sehr schön mit Beethoven, und zwar so: »Wenn Beethoven auf uns meistens den Eindruck eines Menschen macht, der uns Etwas zu sagen hat, was er aber nicht deutlich mittheilen kann (!), so erscheinen seine modernen Nachfolger dagegen wie Menschen, die uns auf eine oft reizend umständliche Weise mittheilen, dass sie uns Nichts zu sagen haben. — In jenem, alle Kunstrichtungen verzehrenden Paris aber war es, wo ein mit ungewöhnlicher musikalischer Intelligenz begabter Franzose auch die hier bezeichnete Richtung bis in ihr äusserstes Extrem hineinjagte. Hektor Berlioz ist der unmittelbare und energischste Ausläufer Beethoven's nach der Seite hin, von der dieser sich abwandte, sobald er — wie ich es zuvor bezeichnete — von der Skizze zum wirklichen Gemälde vorschritt. Die oft flüchtig hingeworfenen, kecken und grellen Federstriche, in denen Beethoven seine Versuche zum Auffinden neuen Ausdrucksvermögens, schnell und ohne prüfende Wahl, aufzeichnete, fielen als fast einzige Erbschaft des

grossen Künstlers in des begierigen Schülers Hände. War es eine Ahnung davon, dass Beethoven's vollendetstes Gemälde, seine letzte Symphonie, auch das letzte Werk dieser Art überhaupt bleiben würde, die Berlioz, der nun auch grosse Werke schaffen wollte, nach eigensüchtigem Ermessen davon abzog, an jenen Gemälden des Meisters eigentlichen Drang zu erforschen, — diesen Drang, der wahrlich ganz wo anders hinging, als nach Sättigung phantastischer Willkür und Laune? Gewiss ist, dass Berlioz' künstlerische Begeisterung aus dem verliebten Hinstarren auf jene sonderbar krausen Federstriche sich erzeugte: Entsetzen und Entzücken fasste ihn beim Anblick dieser räthselhaften Zauberzeichen, in die der Meister Entzücken und Entsetzen zugleich gebannt hatte, um durch sie das Geheimniss kund zu thun, das er nie in der Musik aussprechen konnte, und einzig doch nur in der Musik aussprechen zu können wähnte. Bei diesem Anblicke fasste den Hinstarrenden der Schwindel; wirr und bunt tanzte ein hexenhaftes Chaos vor den Augen, deren natürliche Sehkraft einer erblödeten Vielsichtigkeit wich, in welcher der Geblendete da farbige, fleischige Gestalten zu erblicken vermeinte, wo in Wahrheit nur gespenstische Knochen und Rippen ihren Spuk mit seiner Phantasie trieben. Dieser gespenstisch erregte Schwindel war aber wirklich nur Berlioz' Begeisterung: erwachte er aus ihm, so gewahrte er, mit der Abspannung eines durch Opium Betäubten, eine frostige Leere um sich her, die nun zu beleben er sich mühte, indem er die Erhitzung seines Traumes sich künstlich zurückrief, was ihm nur durch peinlich mühsame Abrichtung und Verwendung seines musikalischen Hausrathes gelingen wollte. — In dem Bestreben, die seltsamen Bilder seiner grausam erhitzten Phantasie aufzuzeichnen und der ungläubigen, ledernen Welt seiner Pariser Umgebung genau und handgreiflich mitzutheilen, trieb Berlioz seine enorme musikalische Intelligenz bis zu einem bis dahin ungeahnten technischen Vermögen. Das, was er den Leuten zu sagen hatte, war so wunderlich, so ungewohnt, so gänzlich unnatürlich, dass er dies nicht so gerade heraus mit schlichten, einfachen Worten sagen konnte: er bedurfte dazu eines ungeheuren Apparats der komplicirtesten Maschinen, um mit Hülfe einer unendlich fein gegliederten und auf das Mannigfaltigste zugerichteten Mechanik Das kund zu thun, was ein einfach menschliches Organ unmöglich aussprechen konnte: eben weil es etwas ganz Unmenschliches war. Wir kennen jetzt die übernatürlichen Wunder, mit denen einst die Priesterschaft kindliche Menschen der Art täuschte, dass sie glauben mussten, irgend ein lieber Gott gebe sich ihnen kund: Nichts als die Mechanik hat von je diese täuschenden Wunder gewirkt. [Sehr belehrend!] So wird auch heutzutage das Uebernatürliche, eben weil es das Unnatürliche ist [d. h. niemals gewesen ist, denn nur ein Dilettant im Denken, der mit Worten spielt, kann beide Begriffe zusammenwerfen], dem verblüfften Publikum nur durch die Wunder der Mechanik vorgeführt, und ein solches Wunder ist in Wahrheit das Berlioz'sche Orchester. Jede Höhe und Tiefe der Fähigkeit dieses Mechanismus hat Berlioz bis zur Entwicklung einer wahrhaft staunenswürdigen Kenntniss ausgeforscht, und wollen wir die Erfinder unserer heutigen industriellen Mechanik als Wohlthäter der modernen Staatsmenschheit anerkennen, so müssen wir Berlioz als den wahren Heiland unserer absoluten Musikwelt feiern; denn er hat es den Musikern möglich gemacht, den allerunkünstlerischsten und nichtigsten Inhalt des Musikmachens durch unerhört mannigfaltige Verwendung blosser mechanischer Mittel zur verwunderlichsten Wirkung zu bringen. — Berlioz selbst reizte beim Beginn seiner künstlerischen Laufbahn gewiss nicht der Ruhm eines blos mechanischen Erfinders: in ihm lebte wirklich künstlerischer Drang, und dieser Drang war brennender, verzehrender Natur. Dass er, um diesen Drang zu befriedigen, durch das Ungesunde, Unmenschliche in der zuvor näher besprochenen Richtung, bis auf den Punkt getrieben wurde, wo er als Künstler in der Mechanik untergeben, als übernatürlicher phantastischer Schwärmer in einen allverschlingenden Materialismus versinken musste, das macht ihn — ausser zum warnenden Beispiele — um so mehr zu einer tief bedauernswürdigen Erscheinung, als er noch heute von wahrhaft künstlerischem Sehnen verzehrt wird, wo er doch bereits rettungslos unter dem Wuste seiner Maschinen begraben liegt.« (1. Aufl. Bd. 1, S. 121—125.)

Es würde ein vergebliches Bemühen sein, dieser liebevollen Leichenrede Etwas hinzusetzen zu wollen. Dagegen können wir nicht umhin daran zu erinnern, dass besagte Kunstleiche noch immer am Leben war und gewissermaassen das Heft in der Hand hielt, als der obige Leichenredner, unser deutscher Opernreformator, nach Paris kam, um auch seine »Kunstrichtung« dort »verzehren« zu lassen und zwar zunächst den Tannhäuser auf die französische Bühne zu bringen. Der »unter dem Wuste seiner Maschinen begraben liegende« Franzose verstand zwar trotz seiner wiederholten Reisen über den Rhein kein Deutsch, aber den obigen Sermon wusste er sich mit Hülfe guter Freunde doch recht wohl zusammen zu buchstabiren. Nun war es dem deutschen Reformator doch fatal, dass er den Franzosen schon vor Jahren zu den Todten geworfen hatte. Dessen spätere Kompositionen dramatischen Inhalts standen ihm zwar nicht im Wege, desto mehr aber die Kritiken im Journal des Débats, denn Berlioz war noch immer der tonangebende Leiter der musikalischen Tagesmeinung, ein gewiegter Scribent, der sein Publikum genau kannte und äusserst pikant und eindringlich für seine Pariser zu schreiben wusste. Die Rollen vertauschten sich also: Richard machte Musik, und Hektor konnte nun mit der Feder zu Gericht sitzen. Wagner's Brief an einen, d. h. diesen »französischen Freund« suchte nun unter der Maske der Belehrung über die harmlose, nur durch Verläumdung entstellte Natur seiner Theorien wie seiner Opern geschickt eine öffentliche Diskussion zwischen dem allbekannten geistreichen Kritiker und dem merkwürdigen aber unverständlichen Deutschen einzufädeln, bei welcher der Letztere nie unterliegen konnte und die unter allen Umständen das allgemeinste Interesse erregt hätte. Aber Berlioz roch den Braten und ging nicht in die Falle, machte sich vielmehr unter seinen Intimen weidlich lustig über ein solches Plänchen. Der Gesanglehrer Lindau, der zuerst bei der Uebersetzung des Tannhäuser behülflich war, dann aber mit Wagner in einen Prozess verwickelt wurde, bei welchem die namhaftesten Pariser Komponisten ihn (heimlich) wacker anhetzten, wusste hierüber allerlei lustige Sachen zu erzählen. Woraus wohl folgt: dass man, wenn mit irgend einem Dinge, so namentlich mit Leichenreden gut thut zu warten, bis die Natur den richtigen Termin dafür bestimmt. Der durch jenen Briefversuch hergestellten Schein-Freundschaft und Schein-Kunstbrüderlichkeit wollen wir übrigens ein gewisses Recht nicht absprechen, freilich nur in negativer Hinsicht. Beide nämlich hatten alles das, was sie nicht kannten und nicht verstanden, ihrer Meinung nach durch einen wahren Riesenfortschritt längst überwunden.

Zur Verhütung von Missverständnissen sei noch hinzugefügt, dass die Bemerkung in der vorigen Nummer, Berlioz habe in Paris ein trauriges Dasein geführt, nur auf das stete Fehlschlagen seiner Kunstversuche und nicht etwa (wie deutsche Leser leicht vermuthen könnten) auf eine drückende äussere Lage sich beziehen soll, denn wer in Paris als Journalist die Feder führen kann, leidet dort heutzutage keine Noth, und Berlioz starb als ein reicher oder doch höchst wohlhabender Mann. Ein mit seinem einzigen, durch das verheerende Klima der Antillen dahingerafften Sohne befreundeter Herr äusserte

noch dieser Tage, jener junge Offizier habe um so weniger nöthig gehabt, dem schlechtesten Fieberklima der Welt sich auszusetzen, als ihm durch die Mittel seines Vaters eine brillante Existenz gesichert war.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Leipzig.** (Achtzehntes Abonnementkonzert im Gewandhause am 4. März.) *PS.* Die Lustspiel-Ouvertüre von Jul. Rietz ist ein anregendes und frisches Stück, mit dem man nicht nur ein Lustspiel, sondern auch ein Konzert recht angemessen einleiten kann. Das Werk unseres früheren, hochverdienten Dirigenten fand im Publikum gute Aufnahme, wenn auch die erste Programmnummer jedesmal wesentlich beeinträchtigt wird durch das Geräusch der Zuspätkommenden und durch die überhaupt erst allmälig eintretende Sammlung und Aufmerksamkeit der Hörer. Als Geigenvirtuos producirte sich Herr Heinrich Deecke aus Karlsruhe. In dem Spohr'schen Konzert Nr. 7 E-moll und der Beethoven'schen Fdur-Romanze bewies er, wie schon bei seinem früheren Hiersein, aufs Neue die Tüchtigkeit seiner technischen Bildung. Seinem Vortrag fehlt es durchaus nicht an Temperament, aber die rein geistige Seite steht sehr fühlbar zurück, und in dem Spohr'schen Konzert fanden sich Stellen, wo trotz des schönen Tones und der formalen Abrundung die Ausführung uninteressant wurde. Es wird sich zeigen, ob die Begabung des Herrn Deecke von der Art ist, um auch diesem Mangel abzuhelfen, gewiss ist, dass der Künstler sich Alles zu eigen gemacht hat, was ein gut musikalisches Temperament durch Fleiss und Ausdauer zu erwerben vermag. Und diese ehrenwerthe Solidität seiner Leistungen verdient alle Anerkennung, die ihr übrigens das Publikum bereitwillig spendete. Die Arie mit obligater Klarinette aus »Titus« von Mozart (»*Parto, ma tu, ben mio meco ritorna in pace*«) wurde von Frl. Nanitz, Hofopernsängerin aus Dresden, und Herrn Landgraf, der wie immer sich trefflich erwies, vorgetragen. Im Ganzen löste Frl. Nanitz ihre Aufgabe befriedigend. Einige Intonationsschwankungen wurden freilich, besonders durch die obligate Klarinette, recht fühlbar, der Vortrag erhob sich durchaus nicht über die Grenzen einer respektablen Mittelmässigkeit. Am Schluss des ersten Theils sang Frl. Nanitz noch den Liedercyklus »Frauenliebe und Leben« von Rob. Schumann. Ich halte diese Wahl in allewege für einen argen Missgriff, in dem freilich Frl. Nanitz und das Gewandhaus keineswegs allein stehen. Sind diese Lieder für den Konzertsaal? kann eine Künstlerin diese innigsten und heiligsten Mysterien der Frauenliebe zu Gatten und Kind vor einem grossen Publikum mit vollem Vertrauen singen? wird sie nicht immer die Empfindung haben, dass sich selbst die künstlerisch vollendetste Schilderung des innersten weiblichen Gemüthslebens in seiner Jungfräulichkeit entweder, dramatisch, auf der Bühne nur darstellen lässt, wo die selbständige gesonderte Erscheinungswelt und die Situation das rechtfertigt, oder aber in die engen und verschwiegenen Räume des Hauses sich flüchten muss? Unser Publikum ist nicht sehr empfindsam, und doch sollte michs wundern, wenn nicht die eine oder die andere Mutter unter den Hörerinnen ein Gefühl der Profanirung überkommen wäre, als vor 400 Anwesenden das sechste Lied »An meinem Herzen, an meiner Brust« erklang. Fräul. Nanitz hatte bedeutend transponiren lassen müssen, Kapellmeister Reinecke begleitete übrigens vorzüglich und wusste den Epilog zu einer ganz besonders ergreifenden Wirkung zu bringen. Die tiefere Lage aber schadet den Liedern sehr, und damit hing zusammen, dass die Sängerin den ganzen Cyklus unter dem Eindruck des tragischen Schlussliedes sang. Von dem Jubel des »Er, der Herrlichste von Allen«, von der idyllischen Anmuth des ahnungsvollen »Helft mir, ihr Schwestern« haben wir sehr wenig vernommen. Ueber allen Liedern lagerte ein Ton der Schwermuth, der nur beim letzten von Dichter und Musiker beabsichtigt ist, bei den sechs ersten Liedern aber eine ganz unverständliche Auffassung bekundet. Demgemäss sang auch Frl. Nanitz das siebente, letzte Lied »Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan« relativ am besten. Für die übrigen reicht, auch abgesehen von der bereits gerügten falschen Grundstimmung, ihre lyrische Begabung nicht aus, und die kleinen Angewohnheiten der Bühne wirken bei solchem Stoffe, in den Konzertsaal gebracht, geradezu störend. Kurz — wir wünschen Frl. Nanitz weniger im Konzertsaal, als vielmehr auf unserer Bühne als Gast zu begrüssen, auf der wir schon seit Jahren nicht mehr wissen, was eine dramatische Altsängerin ist. Uebrigens verfehle ich nicht zu bemerken, dass das Publikum dem Gast aus der Residenz mit Beifall dankte. Der zweite Theil brachte die lange nicht gehörte Beethoven'sche Pastoralsymphonie, sehr rühmenswerth und exakt gespielt. Nur begreifen wir nicht, wie man den zweiten Satz, *Andante molto moto*, so schläfrig nehmen konnte. Allzulangsame Tempi sind sonst der Fehler unseres Orchesters gerade nicht, diesmal aber mussten die 12/8-Figuren der Solo-Celli die Bewegung des Baches mit einer ehrenwerthen Ruhe und Gründlichkeit repräsentiren, welche fast etwas Komisches hatte. Dafür kam dann Revanche im dritten und vierten Satze, die nicht schöner gespielt werden können.

✻ **Leipzig.** Am 26. Februar wurde »Israel in Aegypten« durch den Riedel'schen Verein in der Thomaskirche aufgeführt. Hierbei folgte man im Ganzen der Ordnung der Händel'schen Partitur, nur drei Chöre und ein damit in Verbindung stehendes Duett fielen aus, desgleichen wurde nach dem Chore »Aber mit seinem Volke« ein Sologesang eingelegt, um dem stetig beschäftigten Chore etwas Ruhe zu gönnen, nämlich ein »Sopran-Psalm«, wie das Programm besagt, womit aber nur eine Sopran-Arie aus einer seiner Kantaten oder Anthems gemeint sein kann. An der genannten Stelle fügte schon Händel selber bei der zweiten Aufführung ein Sopransolo ein statt des Chores »Froh sah Aegypten seinen Auszug«, und zwar den zuerst für Athalia bestimmten Gesang »*Trough the land so lovely blooming* — Kanaans Land, so lieblich blühend«, eine schöne breite, malerische Arie in C-dur, die noch nicht wieder gedruckt ist, aber schon im vorigen Jahre bei der Hamburger Aufführung des »Israel« (durch J. Stockhausen) verwandt wurde und sich dabei als vorzüglich passend erwies. Dieselbe wird einem der nächsten Bände der Händelausgabe beigelegt und dadurch Allen zugänglich gemacht werden. — Ueber die genannte Leipziger Aufführung ist uns kein Bericht zugegangen, doch möchten wir voraussetzen, dass dieselbe ebenso befriedigend ausgefallen sei, wie sie anscheinend sorglich vorbereitet war.

✻ **Wien,** 11. März. *H. v. K.* Im vierten Gesellschaftskonzert und in der »Singakademie« kamen zwei grössere Novitäten zur Aufführung; in ersterem: »Die Nacht«, Kantate von Moritz Hartmann, komponirt von Ferdinand Hiller, in letzterer das Schäferspiel: »Acis und Galatea« von Händel. Die Kantate, unter des Komponisten eigener Leitung ausgeführt vom Singverein, den Solisten Frau Dustmann und Herrn Walter und einem starkbesetzten Orchester, errang im Ganzen genommen einen Achtungserfolg. Der Eingangschor wurde mit Schweigen hingenommen; die zunächst darauf folgenden riefen lebhaften, verdienten Beifall hervor, auch mehrere Solostellen, insbesondere jene des Tenor, wurden beklatscht, gegen das Ende zu erlahmte aber das Interesse der Zuhörer, woran in erster Reihe wohl die etwas zu langgestreckten Schlusschöre die Schuld trugen. Die Kantate enthält ohne Zweifel schöne Einzelheiten und ist in einem klaren, harmonisch und melodiös befriedigenden Stil gehalten, leidet aber, und daran mag wohl auch das etwas schwülstige Gedicht seinen Theil haben, an einer gewissen musikalischen Einförmigkeit, und wahrhaft zündende Geistesfunken schlagen nirgends hervor. Den Beginn des Konzerts machte — ebenfalls als Novität — eine Konzert-Ouvertüre von Rubinstein, die, ohne bedeutend zu sein, sich gut anhört. Fräul. Sophie Menter spielte — an Herrn v. Bülow's Stelle — ebenda mit gewohnter Bravour, zum Theil auch mit schönem Ausdruck das Esdur-Konzert von Beethoven und wurde, wie bisher immer, mit Beifall überschüttet. — Grosses Interesse und allgemeine Zustimmung fand das oben erwähnte Schäferspiel: »Acis und Galatea«, gewiss eine der reizendsten Kompositionen des grossen Händel. Die Ausführung der Soli und Chöre war eine ganz gelungene, und es wurde im Publikum allenthalben der Wunsch laut, die Kantate in einem grösseren Raum, als es der kleine Redoutensaal ist, und mit Begleitung des Orchesters, an Stelle des Klaviers, ausgeführt zu hören. Chöre von Esser und Schubert und zwei Klavierpiècen von Mendelssohn und Händel, gespielt von Brüll, bildeten den übrigen Theil des Programms. — Brahms und Stockhausen haben unter grossem Andrang ein zweites und drittes Konzert veranstaltet, welchem vorläufig noch ein viertes folgt. Die Krone von Stockhausen's Gesangsvorträgen bildeten die Arie: »*Enfin me voilà seul*« aus Boieldieu's »Rothkäppchen«, eine Arie aus Händel's »Susanna«, »Der Lindenbaum« und »Auf dem Flusse« von Franz Schubert und drei Schumann'sche Lieder. Brahms spielte die Sonate in C-moll (Op. 111) von Beethoven, die Fmoll-Sonate von Schumann, Variationen über ein eigenes Thema, Ungarische Tänze, die besonders ansprachen, und kleinere Stücke von S. Bach, Händel, Rameau und Chopin. In dem Duett (»*Perchè crudel*«) sang Frl. Helene Magnus den Part der Susanna, und in zwei Duetten von Brahms: »Die Nonne und der Ritter« und »Vor der Thür«, Fräul. Rosa Girzik die Altstimme. Das letztere reizende Duett wurde zur Wiederholung verlangt. — An der Seite dieser grösseren Konzerte läuft eine Fluth kleinerer Produktionen verschiedener Künstler einher, so: das Konzert des Cellisten Popper, der Pianistinnen Pfuhl, Czermak u. s. w. — Im Hofoperntheater gastirte Herr Rübsam vom Stadttheater in Köln als Falstaff in Nicolai's »Lustigen Weibern«, — der Sänger selbst eine Art von Falstaff. Herr Rübsam fand vorläufig in dieser Rolle freundliche Aufnahme und günstige Beurtheilung.

✻ **Oldenburg.** Das fünfte Abonnementkonzert der Hofkapelle brachte ausser der neuen Symphonie von Albert Dietrich, über

welche Sie bereits berichtet, die allerliebste Oxford-Symphonie von Haydn, Ouvertüre zu den »Abenceragen« von Cherubini und das Violoncell-Konzert von Schumann, gespielt von Herrn Kammermusiker Ludwig Ebert. Herr Ebert überwand nicht nur die grossen technischen Schwierigkeiten mit vollkommener Sicherheit, sondern er zeigte sich auch so vertraut mit dem Geiste des etwas spröden Werks, dass es — besonders im *Adagio* und *Finale* — dem Hörer anmuthend entgegentrat. Reicher, wohlverdienter Beifall belohnte die schöne Leistung. — Das sechste Konzert der Hofkapelle am 5. März fand unter Mitwirkung des Singvereins statt und ist als ein Ereigniss im Musikleben Oldenburgs zu bezeichnen, denn es brachte die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven, welche seit 1842 hier nicht gehört worden war. Dass das Orchester ganz vorzüglich spielte, ist unter den hiesigen Verhältnissen nur natürlich; in jeder Woche finden zwei dienstliche Kapellproben von dreistündiger Dauer statt, und so konnte die Symphonie in aller Ruhe im Laufe des Winters vorbereitet werden; jeder einzelne Musiker war von seiner Aufgabe vollkommen durchdrungen und löste sie mit aller Hingebung. An dieser liess es auch der Chor nicht fehlen; Chor und Solisten kämpften tapfer mit den Schwierigkeiten der entsetzlich hohen Stimmlage, und von den Stellen abgesehen, die überall mehr oder weniger schreiend klingen werden, wurde auch das *Finale* zu klarer Erscheinung gebracht. Der Symphonie voran ging als erster Theil des Konzerts das Requiem von Bernh. Scholz. Das schöne, sangbare, innig empfundene Werk wurde mit wahrer Andacht ausgeführt und angehört; trotzdem, dass es schon vor Jahren bei Breitkopf und Härtel erschienen ist, ist es noch selten zur Aufführung gelangt, und doch giebt es wenig Chorwerke aus neuester Zeit, welche diesem an die Seite zu setzen wären. Deutschlands Singvereine und deren Dirigenten seien auf dasselbe nachdrücklich aufmerksam gemacht.

* **St. Petersburg.** In letzterer Zeit ist hier u. A. auch für Händel das Interesse wieder neu belebt worden, und wetteifernd brachten uns in den letzten Jahren die Philharmonische Gesellschaft, die deutsche Singakademie und der Singverein der deutschen Annenschule mehrere seiner grossen Oratorien. Neulich hat sich nun die Aufmerksamkeit auch auf die Opern und weltlichen Kantaten des grössten Meisters im kirchlichen Oratorium gerichtet und am gestrigen Abend war im Palais der hohen Beschützerin der Musik in Russland, I. k. H. der Frau Grossfürstin Helene Pawlowna, Alles versammelt, was in der Gesellschaft und in der Künstlerwelt irgend Interesse nimmt an klassischer Musik, um einer Aufführung von »*Acis und Galatea*« beizuwohnen. Herr Beggrow, Adjunkt-Professor am hiesigen Konservatorium, hatte aus Mitgliedern dieser Anstalt, der Singakademie und der Liedertafel einen Chor gebildet und einstudirt, und leitete das Ganze mit Verständniss und Geschmack. Die Rolle der Galatea wurde von einer Gesanglehrerin am Konservatorium, Mad. Heritte-Viardot, mit wahrhaft künstlerischer Vollendung gesungen. Den Damon hatte Frl. Wilde in der Probe gesungen, und ich erwartete die schönste Wirkung von ihrer trefflichen Stimme und ihrem warmen Gefühle; bei der Aufführung musste sie sich plötzlich ersetzen lassen durch die gefälligste und sicherste aller Sängerinnen Mad. Platonow von der russischen Oper. Die Partie des Acis sang Hr. Wassiliew, ebenfalls von der russischen Oper, und den Polyphem der Gesanglehrer und treffliche Sänger Herr Brömme. Soli und Chöre genügten den strengsten Anforderungen eines gewählten, kunstgebildeten Publikums, und die Gesammtwirkung war eine ausserordentliche. Nach dem ersten Theile, dem lieblichsten Schäfer-Idyll der ganzen mir bekannten musikalischen Literatur, sprach sich schon die allgemeine Befriedigung auf das Deutlichste aus, obgleich die altmodische Form der zahlreichen Arien mehr ein historisches Interesse erweckt hatte. Aber schon der erste Chor des zweiten Theils liess ein tiefes, dramatisches Interesse ahnen, das mit jeder neuen Nummer stieg und seinen Höhepunkt erreichte in dem herrlichen Trio, welches sogar wiederholt werden musste. Bei dem Trauerchor, wo die Pianissimos »Ist nicht mehr« ohne Begleitung gesungen wurden (eine gewiss glückliche Neuerung), begleitete ein häufiges Gemurmel der Bewunderung die schönsten Stellen der tief ergreifenden Musik. Vom Trio an schien mir auch der Komponist die herkömmlichen Opernformen zu verlassen. Die Behandlung der Arien und Chöre, besonders das Zusammenwirken beider in der herrlichen Wechselrede des Männerchors und der Galatea, erinnerten mich an Gluck, den doch viel später wirkenden Reformator des musikalischen Dramas. Der Schlusschor erweckte in mir eine wohlthuende Befriedigung, eine sanfte Lösung aller Trauer und Disharmonie, wie ich sie bei keinem Werke der neueren Musik so befriedigend in seiner seligen Ruhe empfunden zu haben meine. — Dank sei aber auch der hohen Beschützerin der Musik, welche vor zwei Jahren in ihrem Michael-Palais zum ersten Male in Russland eine Oper von Gluck zur Aufführung bringen liess, die im vorigen Jahre Berlioz veranlasste, hier einige seiner grossen Vokal- und Instrumentalwerke hören zu lassen, und die jetzt wieder den Liebhabern der klassischen Kunst einen bisher unbekannten Genuss bereitete. *C. B.*

* **Stockholm.** (Subvention des Theaters.) In den Verhandlungen des »Reichstages« entspann sich bei Feststellung der Finanzen eine lebhafte Diskussion über die Subvention für das kgl. Theater, die schon im vorjährigen Reichstage von 75,000 Rthlr. auf 60,000 herabgesetzt war. Letztere Summe wurde nun von der Regierung als Ordinarium vorgeschlagen. In der ersten Kammer wurde zwar die vorgeschlagene Summe bewilligt; doch sprach der Graf Ugglas unverhohlen seine Missbilligung über die Direktion desselben aus, indem er sagte, dieses aus Staatsmitteln unterstützte Institut müsste unter Staatskontrole kommen, und die Missverhältnisse, welche jetzt der Verwaltung ankleben, müssten hinweggeräumt werden; geschähe dieses nicht, so würde er seines Theils ferner nicht mehr für einen solchen Staatsanschlag votiren. In der zweiten Kammer entstand über diesen Punkt eine lange und lebhafte Diskussion, indem mehrere der Mitglieder den Anschlag auf 50,000, 30,000, 25,000 Rthlr. herabsetzen, ja ganz einziehen wollten; die Verwaltung wurde bitter getadelt, ebenso die theure Elevenschule; man meinte, das Theater erfüllte seine Aufgabe als ästhetische Bildungsanstalt des Landes gar nicht, es wäre nur zum Vergnügen der Stockholmer da; wollten diese eine solche Anstalt haben, so könnten sie auch die Mittel dazu hergeben u. A. m. Die Folge dieser Diskussion war, dass der Anschlag mit 96 Stimmen gegen 76 von 60,000 auf 50,000 Rthlr. herabgesetzt wurde, und dass es nur auf der bevorstehenden gemeinschaftlichen Abstimmung beruht, ob dem Theater für 1870 der höhere oder der kleinere Anschlag zu Gute kommen wird. Die Klagen und Vorwürfe sind auch hier so ziemlich dieselben, die man fast überall hört. Wenn man auch auf der einen Seite zugeben muss, dass die Leistungen des kgl. Theaters sowohl im Dramatischen, wie im Musikalischen sich denen jeder anderen Bühne werden an die Seite stellen können, so lässt sich doch auch wiederum nicht in Abrede stellen, dass die Wahl der Stücke nicht durch lautere Kunstabsichten geleitet ist, sondern in den maassgebenden Kreisen auf einen ziemlich verdorbenen Geschmack schliessen lässt. Sonst würden wir wohl vor Offenbach's Helena, Blaubart u. s. w. bewahrt, die ein königliches Theater aufzuführen sich schämen sollte. Dabei kleben uns noch manche Mängel an, die eine natürliche Folge aller Hoftheater zu sein scheinen. Die Verwaltung ist unverhältnissmässig kostspielig. Als im vorigen Jahre Ersparungen gemacht werden sollten, da der Staatsanschlag um 15,000 Rthlr. herabgesetzt worden war, wurden zwar den Schauspielern und Schauspielerinnen ihre Einkünfte verkürzt, ja einige der hervorragendsten fast gezwungen, sich anderweitig Unterkommen zu suchen; doch dort zu sparen, wo solches geschehen konnte und gewiss nun bald geschehen muss, nämlich die vielen, übermässig theuer bezahlten Sinekuren in der Direktion einzuziehen, daran wurde gar nicht gedacht, und diese bestehen noch jetzt trotz der grossen Schuldenlast, mit welcher das Theater zu schleppen hat.

* **New-York.** In »Steinway Hall« wurden drei historisch-musikalische Konzerte oder, wie der durch Ch. Halle u. A. in London aufgebrachte englische Ausdruck lautet, »*Historical Recitals*«, von Sologesang- und Pianofortemusik angekündigt, von denen das erste bereits am 6. März stattfand und die anderen am 27. März und 17. April nachfolgen werden. Das Pianoforte ist vertreten durch S. B. Mills, der Gesang durch Frau Raymund Ritter, die Gemahlin des Komponisten F. L. Ritter, von welchem die Programme verfasst sind und der ganze Plan entworfen zu sein scheint. Diese Programme und die angefügten kurzen Erläuterungen liest man mit wahrem Vergnügen. Das erste Konzert führte zunächst die altenglische Schule von Byrd und Carey (16. bis 18. Jahrh.) vor, sodann die altitalienische aus derselben Zeit, und endlich Volkslieder und Klaviersätze aus jener Epoche. Das zweite Konzert wird zuerst die Franzosen von Coupérin bis Rousseau, dann die Deutschen bis Mozart und zuletzt dahin gehörige Volkslieder und Klavierstücke aller Nationen bringen. Das dritte behandelt »die moderne deutsche Schule« von Beethoven bis auf die Gegenwart. Die beigegebenen Bemerkungen zeugen von Takt, Einsicht und Durchdringung des vorhandenen reichen Stoffes, und wir glauben es gern, wenn Herr Ritter versichert, dass er die Stücke nicht kritiklos (etwa aus ähnlichen Konzerten in London und anderswo) zusammengerafft, sondern manche davon nach alten und seltenen Handschriften in seinem Besitze ausdrücklich für diese Aufführungen bearbeitet habe. Solche Konzerte können dem Publikum nur dann Nutzen und Freude gewähren, wenn die Auswahl mit Geschmack und Sachkenntniss veranstaltet wird. Ueber die Art der Ausführung fehlen uns Nachrichten; aber die Programme an sich können wir jedem deutschen Musikdirektor unbedenklich zum Muster empfehlen. — Vor einigen Monaten gab Hr. Ritter ein Konzert in Steinway Hall, welches lediglich aus seinen eigenen Kompositionen bestand und dennoch die

grösste Mannigfaltigkeit darbot. Es begann mit einer Symphonie und endete mit einer Psalmen-Komposition für Einzel- und Chorgesang, bot ausserdem Lieder, dramatische Scenen u. dgl. Die Symphonie nannte damals ein Berichterstatter in *Dwights Journal* das beste Stück dieser Art, welches drüben entstanden sei. Wenn damit auch nicht viel gesagt sein mag, so scheint uns doch aus Allem hervorzugehen, dass Herr Ritter ein hervorragendes Talent besitzt und ihm durch seine Kenntnisse, wie durch die glückliche Vereinigung verschiedener Fähigkeiten namentlich für Amerika eine bedeutende Zukunft gesichert ist.

* **Hamburg.** (Sechstes und siebentes philharmonisches Konzert.) Beide Februar-Aufführungen bestanden aus Orchesterwerken ohne Soli und ohne Gesang. Im sechsten machte eine Symphonie von Haydn den Anfang, ein reizendes Stück und schön gespielt. Es folgte ein Konzert für Streichinstrumente, in welchem Herr Böie sehr hübsch das Solo vortrug; den Orchestersätzen dagegen schadete die zu starke Besetzung ganz ungemein. Man hatte nämlich das Streichorchester ausserordentlich verstärkt, bis auf 60 Mann, wenn wir nicht irren. Wir wären wirklich begierig zu erfahren, auf wessen Beispiel und Autorität hin dergleichen beliebt worden war; denn wollte man eine solche ältere Komposition in ihrem wahren Geiste konform der Praxis ihrer Zeit — wir möchten auch hinzufügen: und für die Gegenwart künstlerisch wirkungsvoll — vorführen, so müsste man vielmehr das bereits vorhandene Orchester noch purificiren, so zu sagen die schlechten Karten wegwerfen und nur die wahren Treffer in der Hand behalten. Diese Art Musik ist wesentlich kontrapunktisch, darin liegt ihr Werth und ihr Reiz. Breite Melodie und Farbenpracht der Instrumentation fehlen fast ganz, also gerade diejenigen Eigenschaften, welche durch grosse Massen Wucht und Glanz erhalten. Die kontrapunktische Stimmführung dagegen kann niemals ihre individuelle Natur verläugnen, selbst in den Forte- oder Tuttisätzen nicht, und man muss nur gehört haben, welchen Vollklang bei aller Klarheit und Durchsichtigkeit schon sechszehn bis zwanzig wirklich sichere, reine Spieler damit erzeugen können, um vor dem Versuch, hier am unrechten Orte durch Massen wirken zu wollen, bewahrt zu bleiben. Wir möchten gern eine Kleinigkeit dazu beitragen, dass diese älteren Orchesterstücke, von denen noch so viele (und zwar bessere, als das hier gewählte) von Bach u. A. vorhanden sind, uns von Zeit zu Zeit immer wieder vorgeführt würden, und zwar auf die einfachste, natürlichste Weise, welche sich zugleich immer als die verständlichste und wirkungsvollste bewähren wird. Schubert's grosse Symphonie beschloss dieses Konzert und wurde recht gut ausgeführt, nur fehlte etwas die Frische. — Das siebente Konzert wurde mit einem Händel'schen Orchesterwerke eröffnet, nämlich mit dem von Herrn Konzertmeister David für die Aufführung im Gewandhause besorgten und dann durch den Druck in Umlauf gesetzten, auch mit einer Schlusskadenz versehenen Stücke. Sothane Publikation hat für uns etwas Komisches. Zunächst schon durch den Titel. Es heisst dort »Im Jahre 1737 komponirt«. Nun hat Händel aber in jenem Jahre überhaupt keine grössere Orchesterkomposition geschrieben, und die genannte entstand im Oktober 1739 als Nr. 6 in der Reihe der 12 »*Grand Concerts*«. Ob 37 oder 39, ist an sich durchaus unerheblich, und derartige chronologische Angaben gehören schwerlich auf einen Titel; der Herausgeber muss also einen besonderen Grund gehabt haben, uns hier das Resultat tiefer antiquarischer Studien anzudeuten. Mit gleichem Glück, wie den Gelehrten, kehrt er bei der Bearbeitung des Stückes den Musiker heraus, wir meinen hier namentlich die »Kadenz«. Den vorletzten Satz hat er zum *Finale* umgestempelt und dabei die Schlusstakte



sich auserkoren, um an der bemerkten Stelle zwischen dem Quartsext- und Dominantakkorde eine dreistimmige Musik für zwei Violinen und Violoncell von 34 Takten nebst 5 Takten Schlussverbesserung einzukleben! Bei dem hohen Stande der Weisheit Aller, die in Leipzig die Musik machen und leiten, ist es doppelt unbegreiflich, wie ein gewiegter Musiker es auch nur auf einen Augenblick für möglich halten kann, dass in einer wirklichen, mehrfach besetzten und in allen Stimmen ausgearbeiteten Orchesterkomposition ein kadenzirendes *ad libitum* überhaupt Platz finden sollte — von der hier aufgetischten Dreistimmigkeit, die nur der reine Schulfuchs aushecken kann, gar nicht zu reden. Schon jetzt wird diese Rarität von allen besseren, objektiver Anschauung fähigen Musikern abgewiesen; die Verirrung ist hier auch so eklatant, und das Resultat derselben so seltsam, dass es späteren Zeiten ohne Zweifel als die »berüchtigte David'sche Kadenz« in Erinnerung bleiben wird. Auf den Vortrag dieses Stückes wollen wir nicht weiter eingehen. Dasselbe besteht aus fünf Sätzen, von denen die drei ersten die ansprechendsten sind. Hätten wir Gelegenheit gehabt einen Rath zu geben, so würden wir vorgeschlagen haben, nur diese drei Sätze vorzuführen, also mit der feinen, reizenden *Musette* zu schliessen. Beethoven's Musik zum »Prometheus« und Schumann's zweite Symphonie bildeten den übrigen Theil dieses Konzerts; über erstere werden wir bei späterer Gelegenheit noch ein Wort sagen.

* **Hamburg.** Wie die »Hamb. Nachr.« mittheilen, bereist unser Hamburger Landsmann, der junge, tüchtige Geiger Karl Rose, der nach seiner Zurückkunft vom Leipziger Konservatorium kurze Zeit im hiesigen Orchester als Konzertmeister thätig war und dann, vor drei Jahren, nach Amerika ging, mit seiner Frau, der bekannten gefeierten Sängerin Parepa, die Vereinigten Staaten zu selbständigen Konzertunternehmungen oder an der Spitze einer italienischen Oper. Mit der letzteren hat er in S. Francisco und in den übrigen Hauptstädten Californiens Vorstellungen gegeben, Virginien, Austin, Newada besucht, ist auch in dem Mormonensitze am Salzsee aufgetreten und überall mit dem grössten künstlerischen und finanziellen Erfolge. Im nächsten Jahre gedenkt Herr Rose eine englische Operntruppe um sich zu versammeln, um endlich vielleicht gar als »Ullman der Zweite« nach Europa und in seine handeltreibende Vaterstadt zurückzukehren. Als stiller, unverdrossener »*Leader*« und Bildner unseres hiesigen Orchesters sollte derselbe uns aber doch weit lieber gewesen sein, denn als musikalischer »*Undertaker*« von weitschichtigen Plänen und Reisen unter kunstwildem Volk.

* Das in dem unten stehenden Verzeichniss neuer Erscheinungen der europäischen musikalischen Presse angezeigte Werk von Fétis »Allgemeine Geschichte der Musik von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten«, von welchem der Verleger seines musikalischen Lexikons, Firmin Didot Frères, Fils et Co. in Paris, soeben den ersten Band ausgab, soll der Bemerkung des Verlegers zufolge »ungefähr acht Bände« stark werden »von gleichem Umfange und gleichem Preise wie der erste«. Die Bücherliebhaber mögen also nur 25 bis 30 Thlr. bereit halten, um das, was sie schon als »Lexikon« gekauft haben, nun abermals als »Geschichte« zu bezahlen.

Neuigkeiten des Buch- und Musikhandels.

— Dezember 1868 — Februar 1869. —

Asher & Co., Berlin. Commettant, La Musique, les Musiciens et les instruments de musique chez les differents peuples du monde. 8. 5 Thlr.

Bote & Bock, Berlin. R. Wüerst, Variationen über ein Originalthema für Orchester. Part. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Breitkopf & Härtel. C. Reinecke, 3 Sonatinen f. d. Pfte. Op. 98. à $\frac{2}{3}$ Thlr.

F. Didot Frères, Paris. F. J. Fétis, Histoire générale de la Musique. Tome 1. 8. $3\frac{1}{3}$ Thlr.

Dürr'sche Buchh., Leipzig. Therese Marx, A. B. Marx' Verhältniss zu Mendelssohn in Bezug auf Devrient's Darstellung berichtigt. 8. 6 Sgr.

Fues, Leipzig. F. Silcher, Deutsche Volkslieder mit Melodien für 1 oder 2 Stimmen u. Pfte. 2 Thlr.

Garnier Frères, Paris. Histoire de Mozart d'après la grande biographie de G. N. de Nissen, augmentée de nouvelles lettres et de documents authentiques. Traduite par Albar Sowinski. 8. XXIII u. 448 S.

Gerold's Sohn, Wien. W. v. Haidinger, Licht, Wärme und Schall bei Meteoritenfällen. 8. 8 Sgr.

Haendel, Leipzig. A. Hennes, Klavier-Unterrichts-Briefe. 2. Kursus. 5. Aufl. 4. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Kistner, Leipzig. Händel's Dettinger Te Deum, instrumentirt von Mendelssohn-B. Part. $6\frac{1}{3}$ Thlr.

Laupp, Tübingen. K. Köstlin, Aesthetik. 2. Hälfte, 2. Lief. 8. $1\frac{2}{3}$ Thlr.

Longmans, London. Reminiscences of Mendelssohn-B. by Elise Polko. Translated by Lady Wallace, with additional letters addressed to English correspondents. 8. $3\frac{1}{3}$ Thlr.

Life of Franz Schubert, translated from the German of Kreissle v. H. by Arthur Duke Coleridge; with appendix by G. Grove. 2 Bde. 8. 7 Thlr.

W. Müller, Berlin. R. Succo, 3 Motetten f. gem. Chor. Op. 7. $\frac{1}{3}$ Thlr.

C. H. Bitter, C. Ph. Emanuel und W. Friedemann Bach und deren Brüder. 2 Bde. 8. $3\frac{2}{3}$ Thlr.

Schott's Söhne, Mainz. F. Lachner, Suite Nr. 5. Part. 7 fl. 12 kr.

B. Scholz, 2 Sonaten f. Violonc. u. Pfte. Op. 19. à 3 fl. — Op. 20: Sonate f. Violine u. Pfte. 2 fl. — Op. 23: Sonate f. Pfte. 1 fl. 48 kr.

J. Raff, Symphonie Nr. 2. C-dur. Op. 140. Part. 8 fl. 24 kr.

Schuberth & Co., Leipzig. J. Raff, Quatuor Nr. 5. Op. 138. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Fritz Schuberth, Hamburg. A. Kölling, 1. Quartett f. Pfte., Violine, Viola u. Vcelle. Op. 1. $3\frac{1}{3}$ Thlr.

Siegel, Leipzig. R. Genée, Die Prinzessin von Kannibalien oder Narrheit und Fotografie. Burl. Operette. Op. 180. Klav.-A. $2\frac{1}{3}$ Thlr.

Sulzer, Bielefeld. F. Ries Op. 5: Quartett. 2 Thlr. $12\frac{1}{2}$ Sgr. — Op. 6: Sechs Lieder. 20 Sgr. — Op. 7: Drei Charakterstücke für Violine mit Pfte. $1\frac{1}{3}$ Thlr. — Op. 8: Sechs Lieder. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Vieweg, Braunschweig. J. Tyndall, Der Schall. Herausgegeben durch H. Helmholtz u. G. Wiedemann. 8. 2 Thlr.

Wallishausser, Wien. C. v. Wurzbach, Mozart-Buch. 8. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

J. J. Weber, Leipzig. R. Wagner, Das Judenthum in der Musik. 8. $\frac{1}{3}$ Thlr.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 31. März 1869. **Nr. 13.** IV. Jahrgang.

Weltliche und geistliche Gelegenheitsgesänge von Johann Hermann Schein in einzelnen Drucken.

Bei dem Ausdrucke »fliegende Blätter« denkt der Bibliograph zunächst an das 16. Jahrhundert und an diejenigen populären Lieder, welche theils mit, theils ohne Singnoten gedruckt und zu einem guten Theile von herumziehenden Sängern verbreitet wurden. Von 1600 an werden diese Liedblätter seltener; nur bei besonders aufregenden Gelegenheiten kamen sie vorübergehend noch einmal wie dichte Schneeflocken. Aber zu gleicher Zeit erhalten sie einen Ersatz durch eine neue Art der Dichtung und des Tonsatzes, die den neumodischen Gesellschaftsgesang bildete und sich unvermerkt an ihre Stelle setzte. Der Unterschied schien in Wirklichkeit nicht gross, da die alten Lieder nach und nach schon halbwegs das neue Kleid angezogen hatten; er ist aber bei einer übersichtlichen Betrachtung gross genug. Die poetische Seite anlangend, zeigt das weltliche Lied den bedeutendsten Unterschied, indem die Dichter um und nach 1600 völlig von der italienischen Schäferei bestrickt waren. Die geistlichen Lieder hielten sich mehr an das Heimische, wo ihnen der seit Luther gebildete Grundstamm einen festen Anhalt bot; doch dringt auch in diese ein süsslicher, fremder Ton, der Dichter tritt mehr und mehr darin hervor, und das Lied wird nicht nur individuell, wie ein wahres Lied sein muss, sondern subjektiv. Im Musikalischen fällt als die Hauptsache auf, dass sich der früheren Einstimmigkeit entgegen jetzt ausschliesslich der mehrstimmige Tonsatz mit begleitendem Grundbasse geltend macht; alle Abweichungen in Melodie und Harmonie folgen aus dieser Anlage. Es ist nun sehr bemerkenswerth, obwohl bisher niemals beachtet, dass auch diese neue Art zu dichten und zu singen ihr Dasein in fliegenden Blättern zu beginnen pflegte, in einzelnen, für bestimmte Gelegenheiten veranstalteten Drucken, die dann später, sorgfältig gesichtet und umgeformt, die grösseren Sammlungen ausmachten. Man möchte sagen, der gelegenheitliche Einzeldruck sei hier von grösserer künstlerischer (obwohl von geringerer historischer) Bedeutung, als bei den alten Liedern, weil sich der subjektive Zug dadurch am einfachsten erklärt.

Im Nachstehenden werden nun zwei Gruppen solcher Einzeldrucke beschrieben von einem Sänger (nämlich Dichter und Musiker vereint), der als einer der edelsten und gehaltreichsten seiner Zeit geschätzt, obwohl wenig nach seinen Werken und seinem Leben gekannt ist. Voll munterem Uebermuth begann er schon als Leipziger Studiosus seine Schäfer- und »Venus«-Gesänge; aber die hereinbrechende Unglückszeit reifte in ihm das tiefere Leben, welches unter dem Jugendleichtsinn verborgen lag und dessen musikalische Früchte sein Andenken erhalten haben. Schon die blossen Titel der »Begräbnissgesänge« sind redende Zeugnisse des häuslichen Elends, welches den armen Mann heimsuchte inmitten der Bedrängnisse eines schrecklichen Krieges, und dann auch seinem eigenen Leben ein frühes Ziel setzte. Fast sämmtliche Trauergesänge sind mehr oder weniger verändert aufgenommen in sein »Cantional oder Gesangbuch Augsburgischer Confession«, von welchem er als Cantor an der Thomasschule zu Leipzig die erste Auflage 1627 herausgab und welches nach seinem Tode (er starb schon 1630) im Jahre 1645 noch eine zweite Auflage erlebte. — Die ganze Folge der hier aufgeführten Einzeldrucke ist in einem Bande vereinigt und gelangte als ein Theil der berühmten Meusebach'schen Sammlung in die Berliner Bibliothek.

Hochzeits-Gesänge.

1.

»Residenza d'Amore« a 6 voci und Basso Continuo. Auf die Hochzeit des Buchhändlers Friedrich Grossen in Leipzig mit Margaretha Meyer »per Concerto Componirt vnd offerirt Von Johan Herman Schein, Grünhain« zum 9. Nov. 1618. Nur C. II, T. II, B. u. Cont. vorhanden. Ueberall italienische Worte in den deutschen Text gemischt, denn er war ein eifriger Anhänger der modischen Sprachmengerei. (Gedr. Leipzig bei L. Kober. Fol.)

2.

»Villanellischer Holtzgang des Hirten Mirtilli« a 3: C. C. B. Auf die Hochzeit »seines vielgeliebten gewesenen Pfortischen Schulgesellens vnd vertrawlichen Freundes« Licent. theol. Joh. Winter, Domprediger zu Magdeburg, mit Elisabeth weil. Prof. zu Leipzig Joh. Neldelii Tochter »Auff drei Haber-Pfeifflein zusammen gestimmet von Jaccho Heremio Silvano Coridone. Den 14. Junii, Anno 1619«. Auch die 10 Verse sind von »Coridon«. Schäferei im echtesten Bänkelsängerton. (L., Kober.)

3.

»Balletto Pastorale. Hirten-Reyen.« Lied und Mel. »Von Jonah Heischermann« d. i. »J. H. S. C.« oder Schein. Eine

hübsche Musik für »Soprano, Mezo, Basso« auf die Hochzeit des Schulkollegen zu St. Thomas M. Georg Prelhuf mit Magdalena Müller d. 18. Sept. 1620. (L., Joh. Glück.)

4.

»Specchio d'Amore. Liebes-Spiegel« a 5 v. Nur C. II, B. u. Cont. vorhanden. Auf die Hochzeit des Wolfgang Götzfeldt, »Handelsmann zu Leipzig und sein guter Freund«, mit Elisabeth Falckner d. 28. Jan. 1622. Schein nennt sich hier »Direct. Mus. Cho. daselbst«. (L., Glück.)

5.

»Jocus Nuptialis, HochzeitSchertz vom Eisenhandel«, Tenorsolo mit bez. Bass, »a sola Voce vff einer Tiorben etc. zu spielen«. Für den Conrector der Thomasschule M. Martin Kramer mit Elisabeth Eisentraut d. 21. Okt. 1622. (L., F. Lankisch.)

6.

»Wasser-Fuhr« a 5 v. e Cont. Nur C. II, B. u. Cont. vorhanden. Für den Handelsmann Joh. Ilfeld mit Regina Wasserführer d. 22. Okt. 1622. (L., Glück.)

7.

»Madrigale a 5. Con il suo Basso Continuo.« Nur C. II, B. u. Cont. vorhanden. Auf den Handelsmann Gerhard Becker mit Maria Hütt d. 20. May 1623. (L., Glück.)

8.

»Vendetta d'Amore. LiebesRach« a 3 v. M. Elias Esthart, Rechtspraktikant und sein vertraulicher Freund, mit Margarethe Pinssbach d. 26. May 1623. Recht sangbar. (L., Glück.)

9.

»Giardinetto d'Amore. Würtzgärtlein der Liebe« a 3 v. M. Andreas Bauer, Diakonus zu St. Niclas in L., mit Rebecca Romani d. 27. May 1623. Hübsche Melodie. (L., Glück.)

10.

»Villanellische Glückwündschung« a 3 v. Handelsmann Georg Lochner mit Anna Kämpff d. 11. Febr. 1624. (L., Glück.)

11.

»Avia [l. *Aria*] a 3 Voci.« Alle drei Stimmen haben den Text; doch die Bezeichnungen »Voce« für die erste, »Violin« für die zweite, »Fagotto e Cont.« für die dritte lehren, dass nur die erste für Gesang bestimmt war. Doctor Arnold Kerner mit Susanna Göring d. 9. Nov. 1624. (L., G. Ritzsch.)

12.

»Aria a 3 voci.« Pastor Christoph Grosch mit Regina Schöps d. 17. Jan. 1625. Da aus dem Namen der Braut hier nicht viel zu machen war, erging er sich in allgemeiner Schäferei. (L., Lankisch.)

13.

»Villanella a 3.« Buchhändler Schürer mit Margaretha Blum d. 1. März 1625. Ist in Worten und Tönen wohl das beste dieser Lieder. (L., Lankisch.)

14.

»Questione etc. Geistlicher Liebes-Handel« etc. zwischen Coridon und Filli, a 3 v. Weinhändler Drewer mit Elisabeth Bintzbach d. 6. Sept. 1625. (L., Ritzsch.)

15.

»Cura d'Amore. Liebes-Cur, a 3 voci.« Doctor Sebast. Roth mit Veronica Oelhaf d. 26. Sept. 1625. (L., Ritzsch.)

16.

»Aria a 3 Voci.« Lied mit italienischem Refrain. Doctor Elias Teichmann mit Elisabeth Romani d. 1. Nov. 1625. (L., Ritzsch.)

17.

»Villanella a 3.« Handelsmann David Morlini mit Ottilie Kramer d. 7. Mai 1627. (L., Ritzsch.)

18.

»Scherzo Musicale, Musicalischer Hochtzeit-Schertz.« Aehnlich Nr. 11 »Auf arien art mit 3 Stimmen«. Ein charakteristischer Gesang. Goldschmied Jacob Bürett mit Marie von der Perre d. 11. Sept. 1627. (L., Ritzsch.)

19.

»Nozze Pastorali. Hirten Hochzeit.« Madrigal a 5 v., nur C. II, B. und Cont. erhalten. Handelsmann Jacob von Rüssel »sein werther brüderlicher Freund« mit Regina Marie Wittwe Henning Buchh. d. 25. Aug. 1628. (L., Ritzsch.)

20.

»*Confect* der Liebe a 3 per concerto.« Nur der Cont. erhalten. Handelsmann Joh. Welsch mit Katharina Matthiä den 2. Aug. 1630. (L., Ritzsch.)

21.

»Concerto amoroso a 3.« Nur Cont. erhalten. Handelsmann Peter Oehm mit Anna Hütt d. 9. Aug. 1630. (L., Ritzsch.)

22.

»Concertum nuptiale.« Lateinisch, *duo Cantus vel Tenores*, mit Continuo. Text ebenfalls von Schein, wie wahrscheinlich alle vorigen. Auf die Hochzeit des Rectors der Thomasschule M. Wilh. Aviano, seines Freundes und Kollegen, mit Anna Ellinger d. 21. Sept. 1630. (L., Ritzsch.)*)

Begräbniss-Gesänge.

1.

»In Fried und Freud ich fahr dahin.« C. I, C. II. A. T. B. Auf den Rathsmann Jacob Grieben d. 28. Nov. 1620. (L., Glück.) Ueber den etwas veränderten Text bringt das »Cantional« v. J. 1627, Blatt 457—59 einen ganz abweichenden vierstimmigen Satz.

2.

»Eva durch ihr begangne Schuld.« C. C. A. T. B. Auf Euphrosyne Kramer, die Frau des Rectors zu St. Thomas, den 23. Nov. 1621. (L., Glück.) Derselbe Text findet sich im »Cantional«, aber der vierstimmige Tonsatz ist ganz anders.

3.

»Ach mein hertzliebes Jesulein.« C. C. A. T. B. Auf Frau Prof. Agnes Beyer d. 17. Jan. 1622. (L., A. Mamitsch.) Ist wörtlich abgedruckt in dem Gothaischen Cantional im dritten Theil der 2. Auflage vom Jahre 1657 S. 159—162, aber »a 5 Mich. Altenburg«, also diesem zugeschrieben, wodurch sich auch Winterfeld im Evangel. Kirchengesang (II, 78 und 82) hat irreleiten lassen.

4.

»Die Zeit nunmehr vorhanden ist.« C. C. A. T. B. Auf Dorothea, Frau von Dr. Samuel Rossbach, d. 22. Sept. 1622.

---

*) Zu derselben Hochzeit brachte auch noch ein anderer »Schulkollege« sein poetisch-musikalisches Sträusslein:

»Vogelfang der Schäfferin Filli.« Von Andreas Anger, Kollaborator zu St. Thomas; für C. I, C. II und Bass nebst Begleitung. (L., Ritzsch.)

Der angeführte Sammelband enthält ausserdem noch von anderen Autoren:

1. »Aria.« Von Marcus Hamel, Delesiensis. Für L. L. Studiosus Samuel Lufft mit Marthä Schmiedt d. 21. Jan. 1627. Zur Schäferei gesellt sich hier die Unanständigkeit. (L., Ritzsch.)
2. »Canzonett ... Mit 5 Stimmen Componiret von Samuel Michaele, Dresdensi« (Schein's Nachfolger im St. Thomas-Kantorat). Nur C., B. und Cont. erhalten. Auf ein akademisches Ehrenfest des Georg Ernst Rossbach d. 12. Juli 1627.
3. »EhrenLied ... In drey Stimmen gesetzet durch H. Samuel Micheln, Organisten der Kirchen zu St. Niclass.« Auf Ambrosius Arnold's Promotion d. 28. Jan. 1630. Gedicht von Christoff Buläus.
4. »Hirten-Gesang« a 3 v. Oggerio Maneigen. Hochzeit des Handelsmanns Eberhard Anckelmann mit Anna Katharina Kramer d. 10. April 1632. (L., Ritzsch.)
5. »Hüpfferling oder Hopffen-König ... Villanella a 3 Voci« von M. Andreas Ungar. Hochzeit des Pastors M. Caspar Wirth mit Anna Maria Höpner d. 27. Mai 1633. Schäferei; die Melodie in ihrer Art recht munter und spasshaft. (L., Lamberg's Erben.)
6. »Di Martino-paperi Lamento, Das ist: Der Martens-Gänse Klage ... Canzonetta a 3.« Anonym. o. O. u. J.

(L., Glück.) Im Cantional von 1627 Bl. 455—57 der Text ebenso »Bey Begräbnis eines Ehegattens«, der vierstimmige Tonsatz aber abweichend.

5.

»Wol mir, das ist mir lieb.« C. C. A. T. B. Auf den Handelsmann Wolffgang Lebzelter d. 16. Okt. 1622. (L., Glück.) Im Cantional Bl. 307—310 mit vierstimmigem Satz.

6.

»Herr Gott du unser Zuflucht bist.« Psalm 90. C. C. A. T. B. Auf den Raths- und Handelsmann Hartman Schacher d. 24. Nov. 1622. (L., Glück.) Im Cantional Bl. 295—97 mit wesentlich beibehaltener Melodie vierstimmig.

7.

»Ein müd und mattes Hirschelein.« C. C. A. T. B. Auf Elisabeth, Frau des Rathsherrn Jacob Grieben, † 31. Dez. 1622, begr. 3. Jan. 1623. (L., Glück.) Im Cantional Bl. 275 bis 278 vierstimmig; die Melodie ist beibehalten, aber aus D-moll eine Quart tiefer nach A-moll versetzt.

8.

»Herr Gott, mein Heiland from.« Psalm 98. C. A. T. B. Auf den Rathsherrn Hieronymus Brehm d. 27. Febr. 1623. (L., Glück.) Aufgenommen in das Cantional Bl. 293—94, aber besonders zu Anfang etwas geändert.

9.

»Der Herr der ist mein Hirt.« Psalm 23. C. A. T. B. Auf den Handelsmann David Wasserführer d. 18. Juni 1623. (L., Glück.) Im Cantional Bl. 263—64 ein wenig geändert.

10.

»Seligkeit, Fried, Frewd vnd Ruh.« C. C. A. T. B. Auf sein Töchterlein Susanna Sidonia d. 23. Aug. 1623, alt 8 Wochen 6 Tage († 21. Aug.). (L., Glück.) Der fünfstimmige Satz wenig verändert wieder aufgenommen in das Cantional Bl. 440 bis 443 und dort ebenfalls die Veranlassung zu der Komposition, aber nicht das Jahr ihrer Entstehung angegeben.

11.

»Ach Herr, nach dir verlanget mich.« Psalm 25. C. A. T. B. Auf den Bürger Adrian Freund d. 12. Sept. 1623. (L., Glück.) Etwas geändert im Cantional Bl. 265—67.

12.

»Herr, wie vergistu mein so lang?« Psalm 13. C. A. T. B. Auf den Handelsmann Christian Rotthäupt d. 8. Jan. 1624. (L., Lamberg.) Im Cantional Bl. 257—59.

13.

»Herr, wer wird wohnen und sicher seyn.« C. A. T. B. Auf den Baumeister Christian Bapst d. 13. Jan. 1624. (L., Lankisch.) Im Cantional Bl. 261—62 mit einigen Aenderungen.

14.

»Kein sünd hab ich mir fürgesetzt.« Psalm 39. C. A. T. B. Auf Catharina Lebzelter, Frau des Handelsmanns Joach. Anckelmann, d. 22. Juni 1624. Im Cantional Bl. 272—75 ist der Satz ganz anders.

15.

»Dich für dein Wolthat preise Ich.« Psalm 30. C. A. T. B. Auf den Handelsmann David Mürffpfenning d. 11. Aug. 1624. (L., Glück.) Bedeutend geändert im Cantional Bl. 267—69.

16.

»Mein Hertz ruht und ist stille.« Canzonetta dolorosa für C. A. T. B. Auf Marie, Frau des Diakonus zu St. Thomas Dr. Joh. Höpner, d. 9. Sept. 1624. (L., Lankisch.) Im Cantional Bl. 464—66 die Melodie vereinfacht.

17.

»Ach Herr, erzeige Gnade mir.« C. C. A. T. B. Auf Maria und Sabine, Töchter des Baumeisters Rothäupt, d. 26. Febr. 1625. (L., Ritzsch.) Unverändert aufgenommen in die 2. Auflage des Cantionals v. J. 1645, n. 289.

18.

»Ich wil stil und gedultig seyn.« C. A. T. T. B. Auf sein letztes noch lebendes Töchterlein Johanna-Judithlein, welche Gott zu der Mutter und den beiden andern Schwestern ins himmlische Reich aufgenommen, begraben d. 20. Aug. 1625. Ein rührender Gesang, die Worte sind ebenfalls von dem gebeugten Vater verfasst. (L., Ritzsch.) Im Cantional Bl. 443—46.

19.

»Ist denn fürn bittern Todt.« C. C. A. T. B. Auf sein Töchterlein aus anderer Ehe (mit Elisabeth geb. von der Perre), † 13. März, begr. 16. März 1626. (L., Lankisch.) Im Cantional Bl. 446—48.

20.

»Ich weiss dass mein Erlöser lebt.« C. A. T. B. Auf den Rathsherrn Joh. Welsch, † 23. Juni 1626. (L., Ritzsch.) Im Cantional Bl. 466—68 ein wenig choralmässiger gemacht.

21.

»Trau deinem lieben Gott.« C. A. T. B. Auf Thomas Michael, Söhnlein des Buchhändlers Zach. Schürer, i. J. 1626. (L., Ritzsch.) Im Cantional Bl. 453—55.

22.

»Ich heul und wein In meiner grossen Noht.« C. C. A. T. B. Auf den Tod seiner fünften Tochter. Titel: »Patiens impatientia, | Gedultige Ungedult | gegen den allmächtigen, frommen, getrewen | Gott, seinen himmlischen Vater, | Als ihme | Nach seinem unerforschlichen Raht, Willen und Wolgefallen, | Durch den früzeitigen, aber doch seligen Tod | abermals | Und also nunmehr das 5. hertzliebe | Töchterlein | Johanna-Susännelein | Seines Alters 13 Wochen und 2 Tage | dahin gerissen worden | Verführet dessen hochbetrübter und trawriger Vater | Johan-Hermann Schein, Grünhein | Director der Music in Leipzig . . . .

Mich zwingt die Gdultge Ungedult,
Weil ich beraubt muss seyn
(Ach Gott! wie hab ichs so verschuldt!)
Meins fünfften Töchterlein.
O Vater, hör auff, schlag nicht mehr zu,
Las mich doch einmal haben Ruh.«

1625, kein weiteres Datum. (L., Ritzsch.) Ein werthvoller Tonsatz; in der 2. Aufl. des Cantionals n. 301.

23.

»Klagen, trauren, weynen.« C. C. A. T. B. Auf seinen Freund den Handelsmann Christoph Schultz d. 23. Febr. 1628. (L., Ritzsch.) In der 2. Aufl. des Cantionals n. 291.

24.

»Stellt ein ewr Klag und weynen.« C. C. A. T. B. Auf seinen lieben vertrauten Freund, den Handelsmann Simon Ritz d. 16. März 1628. (L., Ritzsch.) In der 2. Aufl. des Cantionals n. 292.

25.

»Als anfangs in dem Paradeis.« C. A. T. B. Auf Concordia, Frau des Handelsmanns Sebast. Schmied, d. 15. Juni 1628. (L., Ritzsch.) In der 2. Aufl. des Cantionals n. 299 »bei Beerdigung einer Sechswöchnerin«; die Frau starb im Wochenbett mit Zwillingen.

26.

»In seufftzen tieff, in Trawrigkeit.« C. C. A. T. B. Auf seinen Sohn Johannis Zacharias, † 5. Okt. 1628, alt 5 Wochen. Der Vater ist gefasster, als im Jahre zuvor (s. Nr. 22), doch singt er »In seufftzen tieff, in trawrigkeit Führ ich mein armes leben«. (L., Ritzsch.) In der 2. Aufl. des Cantionals n. 302.

27.

»Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt.« C. C. A. T. B. Auf Margarite, Frau des Baumeisters Caspar Werner, d. 15. Dez. 1628. (L., Ritzsch.) In der 2. Aufl. des Cantionals n. 303.

28.

»Hin ist des Lebens Zeit.« C. C. A. T. B. Auf den Handels-

mann Hermann Hütt d. 9. Febr. 1629. (L., Ritzsch.) In der 2. Aufl. des Cantionals n. 296.

29.

»Christe Jesu Gottes Sohn.« C. C. A. T. B. Auf den Materialwaarenhändler Christoph Dusel d. 7. Sept. 1629. (L., Ritzsch.) In der 2. Aufl. des Cantionals n. 295.

30.

»Ihr lieben Trauerleut.« C. C. A. T. B. Auf den Handelsmann Joh. Elfeld d. 7. Sept. 1629. (L., Ritzsch.) In der 2. Aufl. des Cantionals n. 297.

31.

»Herr Herr, wie lang wie lang.« C. C. A. T. B. Auf sein Söhnlein Hieronymus, † 30. Jan., begr. 31. Jan. 1630, ein Kind aus seiner zweiten Ehe, welches also auch sehr jung starb. (L., Ritzsch.) Aufgenommen in die 2. Aufl. des Cantionals v. J. 1645 n. 304 als »Creutz-Ruthe«.

In dieser kurzen Zeit hatte Schein also sieben Kinder begraben. Noch in demselben Jahre mit seinem Söhnlein Hieronymus, 1630, starb er dann selber, erst 44 Jahre alt und kurz bevor die Schrecken und Leiden des grossen Krieges auch über Sachsen hereinbrachen.

Einige andere Gesänge im Cantional vom Jahre 1645 werden ähnlichen Gelegenheiten ihre Entstehung verdanken, sind aber bisher in einzelnen Drucken noch nicht wieder aufgefunden. *)

*) Von Anderen enthält der genannte Sammelband noch:

1. »Auf meinen lieben Gott« a 4 v. Von Heinr. Grimm in Magdeburg zum Begräbniss der Frau des dortigen Schulrectors, d. 15. Juli 1625. (Magdeburg, A. Betzel.)

2. »Von Gott dem Herrn die Engelein.« Gesang über die Engel, dem Altenb. Konsistorialrath J. Cramer zugeschickt von Mich. Siegel, »*Artis Musices Studioso*«, 1622. (L., Glück) Noch zwei andere Gesänge von Siegel auf Christi Geburt liegen bei, desgleichen ein Sterbelied vom Jahre 1623, wo er auch schon ein Kantorat in Aussicht hatte.

Chr.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Succo, Reinhold, Op. 7. **Drei Motetten** für gemischten Chor. Berlin, Wilh. Müller. Partitur 15 Sgr. Stimmen 15 Sgr.

Das Heftchen enthält drei kurze, aber ausdrucksvolle und wohlklingende Sätze a capella: 1) »Wenn ich dich nur habe«, vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2) »Wie lieblich sind deine Wohnungen« für vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor und Bass), welcher abwechselnd mit fünf Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und zwei Bässen) singt, 3) »Jerusalem, wie liegt die Stadt so wüste« fünfstimmig (für Sopran, Alt, zwei Tenorstimmen und Bass). Der Komponist ist einer unserer tüchtigsten Kontrapunktisten — er ist Gesanglehrer am Louisenstädtischen Gymnasium und Organist und Chordirigent zu St. Thomas in Berlin, und so sind denn diese Motetten auch für den praktischen Gebrauch entstanden. Sie sind daher in jeder Beziehung für den Unterricht und zur Ausführung beim Gottesdienst geeignet. Die Stimmen sind wirkungsvoll und sangbar geführt, und vor allen Dingen ist hervorzuheben, dass sie sich in dem richtigen Umfange bewegen, welcher von den Alten durch die Anwendung der vier Gesangschlüssel vorgeschrieben ist. Sich hier in den richtigen Grenzen zu halten und doch den ganzen Umfang der Stimme melodisch zu benutzen, ist nur dem möglich, der, wie Herr Succo, strenge kontrapunktische Studien durchgemacht hat. Es ist merkwürdig, wie wenig unsere heutigen Komponisten dies berücksichtigen, welche z. B. meist dem Alt eine Lage zumuthen, welche für wirkliche Altstimmen ganz unausführbar ist. Wir können es daher nicht genug anerkennen, dass der Komponist seine Partitur in den alten Schlüsseln hat stechen lassen und nicht (wie es jetzt leider so häufig theils aus eigener Unkenntniss und Bequemlichkeit der Komponisten, theils in Rücksicht auf ungeübte Dirigenten geschieht) im Violin- und Bassschlüssel. Somit sei das anspruchslose, aber gediegene Werkchen allen Gesangvereinen, Schulen und Kirchenchören bestens empfohlen.

Putsch, Hermann, Psalm 23 für acht Stimmen. Berlin, Rob. Timm. Partitur 15 Sgr. Stimmen 12½ Sgr.

—— **Der 42. Psalm** für acht Stimmen. Neu-Ruppin, Rud. Petrenz. Partitur 22½ Ngr. netto, die Singstimme 3 Sgr. netto.

Auch diese beiden Werke von etwas grösserem Umfange sind von einem des Gesanges und des a capella-Styles kundigen Mann verfasst. Sie seien ebenfalls allen Vereinen und Chören, welche sich am a capella-Gesang bilden, bestens empfohlen. Es freut uns, dass wir in Bezug auf Führung und Umfang der Stimmen dasselbe Lob wie über die Succo'schen Kompositionen aussprechen können — sowie ebenfalls zu loben ist, dass der Komponist die Partitur nach der allein zweckmässigen Weise in den alten Gesangschlüsseln herausgegeben hat.

H. Bellermann.

Verzeichniss sämmtlicher Aufführungen der Konzert-Gesellschaft in Köln in den jährlichen Abonnements-Konzerten von 1840—1868.

(Lieder oder Vorträge mit blosser Klavierbegleitung sind nicht mit aufgenommen.)

J. S. Bach. Grosse Passion. 1858. 1859. 1860. 1862. 1863. 1865. — Missa in H. 1859. — Violin-Solo. 1859. 1862. 1863. 1864. — Verschiedene Kantaten. 1853. 1858. 1861. 1863. 1867.

Woldemar Bargiel. Ouvertüren. 1859. 1861. — 13. Psalm. 1862. — Symphonie. 1864.

L. v. Beethoven. Symphonie Nr. 1. 1845. 1861. — Symphonie Nr. 2. 1840. 1844. 1847. 1850. 1852. 1854. 1858. 1859. 1860. 1862. 1864. 1866. 1868. — Symph. Nr. 3. 1842. 1847. 1850. 1852. 1854. 1858. 1859. 1860. 1862. 1864. 1866. — Symph. Nr. 4. 1841. 1842. 1845. 1848. 1849. 1851. 1852. 1853 (zweimal). 1856. 1859. 1862. 1865. — Symph. Nr. 5. 1840. 1842. 1846. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1854. 1857. 1859. 1860. 1861. 1862 (zweimal). 1863. 1865. 1867. — Symph. Nr. 6. 1840. 1845. 1847. 1855. 1857. 1860. 1865. 1867. — Symph. Nr. 7. 1843. 1846. 1850. 1853. 1855. 1857. 1858. 1861. 1862. 1866. 1868. — Symph. Nr. 8. 1841. 1848. 1848. 1849. 1851. 1854. 1858. 1864. 1865. 1867. — Symph. Nr. 9. 1842. 1844. 1846. 1849 (zweimal). 1850. 1852. 1853. 1854. 1856. 1858. 1859. 1860. 1861. 1863. 1864. 1866. — Ouvertüre zu Leonore. 1847. 1850. 1852 (zweimal). 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1864 (dreimal). 1865. 1867. — Ouvert. zu Egmont. 1840. 1847. 1849. 1850. 1855. 1858. 1866. — Ouvert. zu Coriolan. 1843. 1859. 1863. — Ouvert. zu Ruinen von Athen. 1840. 1851. 1860. — Verschiedene Ouvertüren. 1842. 1850. 1855. 1863. — Preis der Tonkunst. 1848. — Phantasie für Pfte. mit Chor u. Orch. 1840. 1846. 1850. 1855. 1858. 1859. 1860. 1863. 1864. — Violin-Konzert. 1850. 1852. 1853. 1854. 1859. 1862. 1863. 1867. — Klavier-Konzert. 1848. 1853. 1854. 1855. 1858. 1859 (dreimal). 1862. 1863. 1865. 1867. — Tripel-Konzert. 1841. 1851. — Christus am Oelberg. 1843. 1845. 1848. 1863. — *Missa solemnis* in D. 1844. 1847. 1851. 1854. 1861. 1863. — *Missa* in C. 1850. 1865. — Entr'actes, Hymnen etc. 1842. 1844. 1846. 1850. 1851. 1856. 1858. 1864. 1865.

de Beriot. Violin-Konzert. 1840. 1842. 1844. 1849.

Hector Berlioz. Römischer Karneval. 1850. — Flucht nach Egypten. 1854. — Symphonie »Harold in Italien«. 1866.

Max Bruch. Ouvertüre. 1853. — Frithjofsage. 1865. 1866. — Verschiedene Chöre. 1857. 1859. 1864. 1866.

Joseph Brambach. Ouvertüre. 1860. — Chor. 1865.

N. Burgmüller. Symphonie. 1866.

J. Brahms. Chöre 1861. 1867. — Serenade f. Orchester. 1865.

Sethus Calvisius. Weihnachtslied. 1861.

L. Cherubini. *Missa solemnis*. 1853. 1855. 1861. 1862. 1865. — Requiem mit Orgel. 1866. — Ouvertüre zum Wasserträger. 1841. 1846. 1850. 1854. 1857. 1862. — Ouvert. zu den Abenceragen. 1841. 1844. 1851. 1855. 1856. 1858. 1864. 1867. — Verschiedene Hymnen. 1840. 1844. 1845. 1846. 1849. 1850. 1851. 1852. 1855. 1857. 1860. 1864. 1865.

L. Chevillard. Konzert für Violoncell. 1856.

Chopin. Klavier-Konzerte und -Solostücke. 1851. 1853. 1855. 1856. 1857. 1859. 1860. 1862. 1864. 1867.

Felicien David. Die Wüste. 1845.

Ferd. David. Violin-Konzerte. 1845. 1846. 1849. 1851. 1866.
C. Davidoff. Violoncell-Konzert. 1867.
Franz Derckum. Ouvertüre. 1849. 1853. — Symphonie. 1851.
H. Dorn. Symphonie. 1843. 1845. 1847. 1848. — *Tedeum.* 1849. — Ouvertüren. 1843. 1844. 1846.
A. Dreyschock. Violin-Konzert. 1857.
A. Dupont. Klavier-Konzert. 1858.
H. W. Ernst. Violin-Konzert. 1849. 1854. 1857. 1861.
Heinr. Esser. Passacaglia. 1860. — Suite für Orchester. 1865.
Fesca. Ouvertüre. 1843. — Psalm. 1841. 1852.
Eduard Frank. Klavier-Konzert. 1852. 1853. 1854. — Violin-Konzert. 1855. — Ouvertüre. 1854. 1857. — Symphonie. 1855. 1857.
Niels W. Gade. Ouvertüren. 1849. 1853. 1860. 1861 (zweimal). 1864. 1866. 1867. — Symphonien. 1844. 1853. 1854. 1855. 1858. 1859. 1860. 1861. 1863. 1865. — Frühlingsphantasie. 1852. 1859. 1860. 1861. 1864. 1867. — Comala. 1850. 1856.
Friedr. Gernsheim. Ouvertüre. 1867. — Klavier-Konzert. 1868.
Gluck. Ouvertüre zur Alceste. 1849. 1854. 1867. — Ouvert. zur Iphigenie. 1843. 1850. 1852. 1856. 1858. 1865. — Theile aus Orpheus. 1850. 1855. 1856. 1859. 1860. 1862. 1867. 1868 (ganz). — Theile aus Iphigenia. 1847. 1859. 1860. 1864. 1867. — Theile aus Armide. 1861.
Graun. Kirchen-Arie. 1862.
Gretry. Chor. 1862.
Goldmark. Ouvertüre.
Gounod. Hymne. 1853.
Theod. Gouvy. Symphonie. 1856. 1860.
Fr. Grützmacher. Violoncell-Konzert. 1855.
Goltermann. Violoncell-Konzert. 1861.
G. F. Händel. *Tedeum.* 1853. — Der Messias. 1841. 1844. 1855. 1856. 1858. 1863. — Samson. 1842. 1847. — Josua. 1845. 1864. — Esther. 1859. — Judas Maccabäus. 1860. — Salomon. 1863. — Semele. 1865. — Alexanderfest. 1866. — Verschiedene Hymnen und Arien. 1852. 1853. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. — Einzelne Sätze aus »Zeit und Wahrheit«. 1868.
M. Hauptmann. Chöre. 1850. 1859. 1860. 1862. 1867.
Jos. Haydn. Symphonie in G. 1846. — Symph. in Es. 1848. 1851. 1865. — Symph. in D. 1853. 1854. 1857. 1859. 1867. — Symph. in B. 1862. 1864. — *Symph. militaire.* 1855. — Die Jahreszeiten. 1840. 1842. 1845. 1846. 1847. 1848. 1851. 1855. 1857. 1858. — Die Schöpfung. 1842. 1844. 1847. 1856. 1861. 1868. — *Tedeum.* 1860. — Motetten und Arien. 1841. 1842. 1843. 1850. 1852. 1855. 1857. 1860. 1861. 1863. 1865. 1867.
M. Haydn. Chor. 1856. 1861.
Ferd. Hiller. Ouvertüre. 1853. 1859. 1861. 1862. 1865. 1867. — Symphonien. 1849. 1851. 1852. 1854. 1858. — Klavier-Konzert. 1860. 1864. — Violin-Konzert. 1857. 1859. 1863. — Violoncell-Konzert. 1864. — Konzertstück für Klavier. 1850. 1852. 1853. 1854. 1863. 1866. — Saul. 1857. 1866. — Die Zerstörung Jerusalems. 1842. 1849. 1864. — *Ver sacrum.* 1856. 1859. 1867. — Gesang der Geister. 1848. 1849. 1852. 1856. 1865. — »O weint um sie.« 1849. 1850. 1854. 1857. 1859. 1864. 1868. — Palmsonntag-Morgen. 1862. 1863. — Hymne an die Nacht. 1868. — Pfingsten-Chor. 1865. — Loreley. 1854. 1855. 1858. — Verschiedene Chöre und Psalmen. 1849. 1850. 1851. 1855. 1858. 1859. 1860. 1862. 1863. — Aubade. 1863.
Hummel. Klavier-Konzert. 1866.
Jos. Joachim. Ouvertüre. 1853. 1857. 1861. — Violin-Konzert. 1865.
Kalliwoda. Symphonie. 1840. 1843.
Bernh. Klein. Chöre. 1841. 1844. 1857.
Joseph Klein. Ouvertüre. 1843.
Conr. Kreutzer. Ouvertüre. 1840. — Chöre. 1841. 1842.
Rud. Kreutzer. Violin-Konzert. 1862.
Krüger. Solo für Harfe. 1862.
Ferd. Kufferath. Symphonie. 1847.
Kummer. Violoncell-Solo. 1851.
Franz Lachner. Symphonie. 1860. 1863. — Suiten. 1867. 1868.
Lindpaintner. Ouvertüre. 1841. — Klavier-Konzert. 1842.
Lipinski. Violin-Konzert. 1844. 1856.
Franz Liszt. Ungarische Rhapsodie für Violine. 1861.
Henry Litolff. Konzert für Pianoforte. 1856.
A. Macfarren. Ouvertüre. 1853. 1865.
Mangold. Chor. 1843.
B. Marcello. Psalmen. 1847. 1865.
H. Marschner. Ouvertüre. 1855. — Chöre aus Opern. 1845. 1848. 1851. 1855. 1858.
Maurer. Violin-Solo. 1847.
Mayseder. Violin-Solo. 1841.
Méhul. Ouvertüre. 1863. — Finale aus Joseph. 1840. 1847.
Mendelssohn Bartholdy. Ouvertüren. 1847. 1849. 1851. 1852. 1854. 1858. 1859. 1862. 1863. 1865. 1866. 1867. 1868. — 1. Symphonie. 1850. — 3. Symphonie. 1851. 1856. 1860. — 4. Symphonie. 1856. 1865. 1867. — Klavier-Konzert. 1852. 1853. 1856. 1857. 1858. 1861. 1862. 1864. 1865. — Violin-Konzert. 1848. 1850. 1851. 1853. 1854. 1855. 1859. 1860. 1861. — Doppel-Konzert. 1849. — Walpurgisnacht. 1844. 1848. 1851. 1855. 1857. 1861. 1862. 1863. 1866. — Finale aus Loreley. 1851. 1852. 1854. 1855. 1856. 1858. 1861. 1864. 1865. 1866. — Paulus. 1843. 1846. 1847. 1862. — Elias. 1862. 1863. 1867. — Lobgesang. 1841. 1851. 1859. — Sommernachtstraum. 1850. 1853. 1864. — Hymne für Sopran mit Chor. 1860. 1863. 1866. — Hymne für Alt mit Chor. 1863. — Verschiedene Psalmen. 1841. 1842. 1845. 1846. 1849. 1851. 1852. 1859. — Der 98. Psalm. 1852. 1853. 1855. 1864. — Der 114. Psalm. 1841. 1851. 1852. 1854. 1857. 1860. 1863. — Verleih uns Frieden. 1850. 1854. 1860.
J. Meyerbeer. Musik zu Struensee. 1862.
W. A. Mozart. Symphonie in C. 1842. 1846. 1852. 1854. 1857. 1859. 1861. 1863. 1865. — Symph. in D. 1852. 1856. 1858. 1862. 1864. — Symph. in Es. 1844. 1855. — Symph. in G-moll. 1840. 1843. 1853. — Klavier-Konzerte. 1849. 1851. 1858. 1859. 1860. 1862. 1863. 1865. 1866. 1867. — Violin-Konzert. 1867. — Konzert für Violine und Bratsche. 1859. 1862. — Konzert für zwei Klaviere. 1864. — Ouvertüren. 1843. 1847. 1850. 1854. 1859. 1860. 1861. 1867. — *Ave verum.* 1849. 1850. 1857. 1863. 1864. — *Laudate dominum.* 1852. 1859. — Requiem. 1854. — *Davidde penitente.* 1866. — Aus »Così fan tutte«. 1841. 1846. — Aus »Idomeneo«. 1844. 1845. 1853. 1854. 1857. 1862. — Aus »Titus«. 1843. 1846. 1848. 1850. 1852. 1858. — Aus der »Entführung«. 1845. 1846. 1850. 1851. 1865. — Aus »Figaro's Hochzeit«. 1853. 1855. 1862. 1866. — Aus »Don Juan«. 1843. 1846. 1848. 1852. 1862. — Sopran-Arie mit Violin-Solo. 1864. 1867.
J. Monasterio. Violin-Konzert. 1861.
B. Molique. Violin-Konzert. 1862. 1867. — Violoncell-Solo. 1859.
? Müller. Oratorium »Tasso«. 1852.
Emil Naumann. *Missa.* 1858. — Konzert-Ouvertüre. 1864.
Neukomm. Hochgesang. 1840. 1847.
Jakob Offenbach. Solo für Violoncell. 1848.
G. Onslow. Ouvertüre. 1842. — Symphonie. 1847.
Paganini. Variationen für Violine. 1855. 1857. 1860. 1863.
Palestrina. Chöre. 1864.
Paer. Aus »Sargin«. 1862.
Parish Alvars. Harfen-Solo. 1858.
Pechatschek. Violin-Konzert. 1842.
Carl v. Perfall. Dornröschen. 1858.
Piatti. Violoncell-Konzert. 1860. 1863.
Theodor Pixis. Violin-Konzert. 1850. 1852.
Reber. Ouvertüre. 1858.
Rameau. Chor. 1861.
Reichardt. Milton's Morgengesang, Kantate. 1843.
Carl Reinecke. Ouvertüre. 1852. 1856. 1861. — Klavier-Konzert. 1865.
Carl Reinthaler. Oratorium »Jephtha«. 1854. — Das Mädchen von Cola. 1865.
Reissiger. Ouvertüre. 1844. 1846.
Ferd. Ries. Ouvertüre. 1840. 1842. 1858. — Symphonie. 1843. 1846.
Jul. Rietz. Ouvertüre. 1855. 1858. 1863. — Symphonie. 1844. 1859.
Righini. Aus dem »Befreiten Jerusalem«. 1845.
Rode. Variationen für Violine. 1853. 1855. 1858. 1864.
Abbate Rossi. Aus »Mitrane«. 1858.
Rossini. *Stabat mater.* 1843. 1848. 1853. — Ouvertüre und Introduktion aus »Wilhelm Tell«. 1855. 1857. 1867. — Verschiedene Gesänge. 1849. 1850. 1857. 1859. 1860. 1863. 1866.
E. W. Rust. Violin-Solo. 1867.
A. Rubinstein. Ouvertüre. 1855. — Klavier-Konzert. 1867. — Chor »Die Nixen«. 1865.
Ernst Rudorff. Ouvertüre. 1866.
Sacchini. Chor etc. 1843. 1862. 1865.
Siegfried Saloman. Ouvertüre. 1854.
Schindelmeisser. Ouvertüre. 1849. 1851. 1861.
Aloys Schmitt. Klavier-Konzert. 1850.
Alex. Schmit. Violoncell-Konzert. 1866.
Friedr. Schneider. Oratorium »Das Weltgericht«. 1841. 1843. 1844. 1846. — 24. Psalm. 1842. 1853.
Bernh. Scholz. Requiem. 1862. — Doppelchor. 1866.
Franz Schubert. Symphonie. 1850. 1855. 1858. 1862. 1867. — *Missa solemnis*, theilweise. 1865. 1866. 1867. — Ouvertüre. 1867. — Violin-Solo. 1856. — Klavier-Solo. 1856. — Chor aus »Lazarus«. 1866.
R. Schumann. Symphonien. 1850. 1853. 1858. 1859. 1863. 1864. 1865. 1866. — Ouvertüren. 1850. 1854. 1856. 1859. 1862. 1866. 1867. — Requiem für Mignon. 1851. 1855. 1867. — Paradies und Peri. 1846. 1855. — Zigeunerleben. 1859. 1860. 1868. — Scenen aus »Faust«. 1861. — Verschiedene Chöre. 1857. 1864.
Servais. Solo für Violoncell. 1851. 1858. 1865. 1867.

L. Spohr. Symphonie. 1843. 1846. 1855. 1857. — Ouvertüre. 1848. 1856. 1863. — Violin-Konzerte. 1843. 1848. 1850. 1852. 1856 (zweimal). 1857 (zweimal). 1861 (zweimal). 1862. 1863 (zweimal). 1864 (zweimal). 1865. 1866 (zweimal). — Konzert für zwei Violinen. 1860. 1865. — Aus »Jessonda«. 1844. 1845. 1846. 1864. 1865. — Aus »Faust«. 1844. 1850. — Aus »Zemire und Azor«. 1841. 1846.

G. Spontini. Ouvertüre zur »Olympia«. 1840. 1844. 1849. 1850. 1851. 1853. 1855. 1857. 1862. 1864. 1866. — Ouvertüre zur »Vestalin«. 1841. 1851. 1856. 1867. — Verschiedene Ouvertüren. 1845. 1847. 1854.

W. Sterndale-Bennett. Ouvertüre. 1848. 1859.

A. Stradella. Chöre. 1854. 1862.

Thalberg. Klavier-Solo. 1842. 1853.

Jul. Tausch. Ouvertüre. 1866.

Tartini. Violin-Solo. 1859.

W. Taubert. Ouvertüre. 1864.

Verhulst. Psalm. 1856.

Vieuxtemps. Violin-Konzerte. 1850. 1851. 1852. 1854. 1856. 1862. 1867.

G. Vierling. Ouvertüre. 1864. 1867.

Viotti. Ouvertüre. 1847.

R. Volkmann. Solo für Violoncell. 1862.

R. Wagner. Ouvertüre. 1852. 1855. 1859. — Aus »Cola Rienzi«. 1846.

C. M. v. Weber. Ouvertüre zum »Beherrscher der Geister«. 1844. 1860. — Ouvert. zum »Freischütz«. 1846. 1851. 1853. 1854. 1856. 1859. 1861. 1866. — Ouvert. zu »Euryanthe«. 1840. 1842. 1850. 1852. 1853. 1855. 1860. 1862. 1864. 1865. 1867. — Ouvert. zu »Oberon«. 1840. 1846. 1850. 1853. 1854. 1855. 1856. 1858. 1860. 1862. 1863. 1865. 1866. — Jubel-Ouvertüre. 1840. 1847. — Konzert für Pianoforte und Chor. 1842. 1847. 1857. 1860. 1861. 1864 (zweimal). — Musik zur »Preciosa« mit verbindendem Text. 1849. 1860. 1866. — Chöre und Arien: aus »Oberon«. 1844. 1846. 1848. 1856. 1860. 1862. 1864. 1866; — aus dem »Freischütz«. 1840. 1847. 1850. 1851. 1859; — aus »Euryanthe«. 1840. 1841. 1847. 1850. 1859. 1861. 1864. 1866.

Winter. Aus dem »Unterbrochenen Opferfest«. 1843.

Franz Wüllner. *Salve Regina*. 1862.

Zingarelli. Arie und Chor. 1855. *H.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin,** 22. März. *S.* Von der Singakademie wurde gestern unter der Leitung ihres Direktors, Prof. Grell, Seb. Bach's Passions-Musik nach dem Evangelium Matthäi aufgeführt. Die Aufführung legte wiederum ein rühmliches Zeugniss von dem trefflichen, gesunden und edlen Geiste ab, der das ganze Institut der Singakademie durchdringt und der alle Leistungen desselben auf eine solche Höhe erhebt, wie sie nicht leicht ein anderes ähnliches aufzuweisen vermag. Nicht allzuhäufig mögen die Chöre sein, die mit gleicher Vortrefflichkeit ein Werk, wie das in Rede stehende, ebenso wie die schwierigsten Werke im a capella-Gesange — ich erinnere nur an die sechszehnstimmige Messe von Grell — auszuführen im Stande sind. Aber eben, weil die Singakademie solche a capella-Werke zu singen versteht, desswegen ist sie auch fähig, Seb. Bach mehr gerecht zu werden, als viele andere Institute, bei denen der Schwerpunkt ihrer Aufführungen ins Orchester oder auch in den einen oder den anderen Solosänger gelegt ist, während der Chor nur als die reiche, füllende Staffage des Ganzen erscheint. Wer da weiss, wie schwierig die Bach'schen Kompositionen zu singen sind — nicht schwierig in dem Sinne des richtigen Treffens der einzelnen Töne der verschiedenen Melodien: denn ein einigermaassen geübter Sänger behält wegen ihrer grossen Prägnanz Seb. Bach'sche Melodien leichter, als manche andere, weniger prägnante Melodien; sondern schwierig durch die Forderung, jene der Stimme und dem Vortrage so unbequemen Melodien mit den unabänderlichen Gesetzen des gesanglichen Wohllauts in Einklang zu bringen —, nur der wird ermessen können, freilich, falls ihm das Ohr und der reine Geschmack für Gesang nicht verdorben sind, was dazu gehört, ein Werk wie die Bach'sche Passions-Musik gerade so aufzuführen, wie es gestern aufgeführt wurde. Der Schwerpunkt der Aufführung lag in den Chören. Nirgends beleidigte bei denselben eine unwillkürlich falsche Deklamation das Ohr: dass hohe Töne stark gesungen wurden, blos weil sie hoch lagen und tiefe schwach, blos weil tief, wenn die Deklamation das Gegentheil verlangte; sondern Alles war in das richtige Verhältniss gesetzt, sowohl die einzelnen Partikeln einer jeden Melodie untereinander, wie auch die verschiedenen Stimmen im Ganzen gegeneinander, und ebenso die einzelnen Theile eines Chores zu anderen Theilen desselben, wie auch die ganzen Chöre zu anderen ganzen Chören. Nur das Orchester begleitete in einigen Solosätzen nicht ganz im Verhältniss zu den Solostimmen, welche der Singakademie bei dieser Aufführung zu Gebote standen, obwohl es sonst sich recht wacker hielt. Unter den Solostimmen zeichneten sich vor Allen Frl. Hedwig Decker und Herr Adolph Geyer aus. Leider fehlt der erstgenannten Dame jener voluminöse Ton, ohne welchen man sich heutzutage nun einmal keine Sängerin denken kann. Ihre Stimme ist zart, doch nicht zu zart für den nicht allzugrossen und akustisch vortrefflichen Raum des Singakademie-Saales; wenn sie durch das Orchester nicht immer vollständig hindurchdrang, so ist nicht ihre Stimme, sondern das Orchester schuld, welches noch zarter hätte begleiten sollen. Dafür aber ist ihr Gesang von einer ausserordentlichen Reinheit und Innigkeit, trotzdem sie nirgends das anwendet, was man heute fälschlich für »Portament« ausgiebt. Vor allen Dingen zu rühmen ist ihre überaus korrekte Rhythmisirung der Melodien, wodurch man das Gefühl einer wohlthuenden Sicherheit erhält, ohne dabei an die Dreistigkeit mancher Primadonnen erinnert zu werden. Gegen den Schluss des Abends befiel die Sängerin eine Indisposition, welche sie verhinderte, die letzten Takte ihres Gesanges zu vollenden. Wenn das sich an diesen nun bereits zum zweiten Male aufgetretenen Umstand knüpfende Gerücht, dass Frl. Decker nicht mehr öffentlich zu singen gedenke, eine Bestätigung finden sollte, so würde die Singakademie schmerzlich einen schönen Schmuck ihrer Leistungen vermissen, für den ein Ersatz nicht leicht sich finden dürfte. Herr Geyer führte die grosse und anstrengende Partie des Evangelisten in sehr angemessener Weise durch. Einzelne Nummern des Recitativs gelangen ihm vortrefflich, so besonders das mit den Worten »Und um die sechste Stunde ward eine Finsterniss« etc. beginnende. Rühmenswerth war der gute und sichere Einsatz aller Töne und die solide Reinheit seines Gesanges. Herr Putsch sang die Basspartien und bemühte sich mit gutem Erfolge, den verschiedenen Gestalten den ihnen angemessenen Charakter zu geben. Wirkungsvoller wäre es freilich gewesen, wenn altem Herkommen gemäss Herr Putsch nur den Christus gesungen und eine andere Stimme den Judas, Kaiphas u. s. w., übernommen hätte. Leider war aber Herr Dr. Müller, der dies sonst in trefflicher Weise zu thun pflegt, durch Krankheit behindert. Die Altpartie wurde von Fräul. Schweitzer ausgeführt.

✱ **Bremen.** In der Wüste. Nach Psalm 63 für Soli, Chor und Orchester komponirt von Carl Reinthaler. Dieses Werk gelangte am 2. März durch die Singakademie im Privatkonzert zur ersten Aufführung. Mit Spannung sah das Publikum dem neuen Werke entgegen und man erwartete nichts Geringes vom Komponisten des »Jephtha«, welcher seit Vollendung jenes Oratoriums kein grösseres Gesangwerk mehr geschrieben hatte. Die hohen Erwartungen haben sich nicht nur vollständig erfüllt, sondern sind in mancher Beziehung übertroffen worden. Reinthaler stimmt in diesem neuen Werke auch einen neuen Ton an, und wenn es in schönem übersichtlichen Aufbau der vier Sätze dem Besten aus »Jephtha« gleichkommt, so scheint uns der musikalische Inhalt entschieden individueller und freier zu sein, und im Schlusschor breitet der Komponist Folgen von kühnen und neuen Harmonien aus, getragen von reichster Instrumentirung, wie man sie in früheren Werken von ihm vergeblich suchen würde. Der erste Chor (A-dur 3/4) »Gott, du bist mein Gott« etc. ist breit ausgeführt, von innigstem Ausdruck und einem im besten Sinne des Worts romantischen Zauber. An ihn schliesst sich ein *Arioso* (D-moll) für Bass: »Meine Lippen preisen dich«, feierlich ernst gehalten — im Mittelsatz (D-dur) »Daselbst wollt' ich dich gern loben« zu wärmster Empfindung gesteigert. Nr. 3. Soloquartett (B-dur 4/4) »Wenn ich mich zur Ruhe lege, denke ich an dich« etc., sanft, anmuthig, breit ausgeführt. Dies schöne Stück dürfte gewinnen durch Wechsel zwischen Chor und Solo, und erschien etwas zu lang; es wurde allerdings etwas ängstlich und nicht ganz rein gesungen. Der Schlusschor ist von grossartigstem Aufbau; der erste Theil beginnt *Allegro* (D-moll 3/4): »Sie aber stehen nach meiner Seele« etc. — stürmisch, leidenschaftlich bewegt und steigert sich durch die kühnsten Harmoniefolgen zu gewaltigem Ausdruck. In schönem Gegensatz schliesst sich hieran der zweite Theil (*Allegro maestoso* 4/4 A-dur) »Denn du bist mein Helfer und unter dem Schatten deiner Flügel rühme ich« etc. — eine Fuge mit einem Thema von ganz eigenthümlich milder Schönheit und mit freien und kräftigen Zwischensätzen, die nach breiter, immer interessanter Ausführung und schöner, maassvoller Steigerung zu einem vollkommen befriedigenden, ruhig austönenden Abschluss gelangt. Die Ausführung des Werkes war in Chor und Orchester trefflich, und die Bassarie wurde von Herrn Carl Hill zu allerschönster Wirkung gebracht. Das Publikum dankte dem Komponisten durch die wärmsten Beifallsspenden.

✱ **Bremen.** ∼ Die Suite in Kanonform für Streichorchester von Grimm, welche schon mehrfach Erfolge aufzuweisen hat, stand an der Spitze des achten Privatkonzerts und erregte auch hier das Interesse aller Musikverständigen. Herr Julius Cabisius (geborner Bremer), kgl. Hofmusiker aus Stuttgart, lieferte technisch abgerundete und mit Geschmack ausgestattete Vorträge auf dem Violoncell

und zeigte gegen frühere Leistungen einen bedeutenden Fortschritt. Frl. Anna v. Bailliodz aus Breslau liess uns den Muth bewundern, mit welchem dieselbe einen Gesang, der auch den bescheidensten Anforderungen Hohn sprach, vor dem Publikum produzirte. — Im neunten Privatkonzert führte Herr Musikdirector Reinthaler ein neues Werk: »In der Wüste«, für Soli, Chor und Orchester nach Psalm 68 auf. Der ausserordentliche Erfolg, welchen das Werk erzielte, zeigte, dass Reinthaler in seinem eigentlichen Fahrwasser gearbeitet hat. Zwei Sätze für Chor (Anfang und Ende), wovon sich der erste durch prägnante Themen, welche meisterhaft benutzt und verarbeitet sind, auszeichnet, während im Schlusschor glänzendes Kolorit und imposante Massenwirkung hervortreten, bilden die Hauptpfeiler des Gebäudes. Eine Arie für Bass, an sich schon bedeutend, als Gegensatz zum ersten Chor aber von besonderer Wirkung, wurde durch Herrn Carl Hill vollkommen zur Geltung gebracht. Die dritte Nummer, ein Soloquartett, ist etwas zu lang, auch schien es für die Stimmen nicht gerade günstig zu liegen. Die Chöre dieses Werkes, wie »Schön Rohtraut« von Schumann und ein Chor aus der Oper »Die beiden Geizigen« von Grétry, wurden von Mitgliedern der Singakademie in dem Institut zur Ehre gereichender Weise ausgeführt. — Das zehnte Privatkonzert brachte eine neue Symphonie von Albert Dietrich (D-moll) unter Leitung des Komponisten. Auch dieses Werk wurde mit grossem Beifall aufgenommen und verdient, ähnlichen Schöpfungen unserer Zeit gegenüber, als hervorragend bezeichnet zu werden. Frl. Katharina Lorch, grossherzogliche Hofopernsängerin aus Schwerin und Besitzerin einer ganz aussergewöhnlich kräftigen Kontra-Altstimme, wusste die Sprödigkeit, welche unser Publikum solchen Stimmen gegenüber zu zeigen pflegt, zu überwinden und war, trotz des langen Programms, so freundlich, noch ein Lied zuzugeben. Auch hierauf erfolgte Hervorruf. Frl. Anna Mehlig, als Pianistin schon rühmlichst bekannt, spielte u. A. das Konzert in A-moll von Chopin in jeder Hinsicht meisterhaft. — Ein Konzert zum Besten der Musiker-Wittwen- und Waisen-Unterstützungs-Kasse brachte Männerchöre, ausgeführt durch die Bremer Liedertafel. »Kein sel'ger Tod ist auf der Welt« für Chor mit Orchesterbegleitung von Reinthaler und »Salamis, Siegesgesang der Griechen«, für Chor, Solo und Orchester von Fr. Gernsheim, sind als besonders gut gelungene Leistungen hervorzuheben. Auch ein Solovortrag — Pianofortekonzert in Es-dur von Beethoven — durch welchen sich Herr F. Engel (von hier) reichen Beifall und Hervorruf erwarb, ist rühmend zu erwähnen. — Die Gebrüder Müller (mit Herrn Ernst Schiever als erstem Geiger) brachten in zwei Soiréen Quartette von Beethoven, Schubert, Haydn u. A. zu Gehör und producirten ein vorzügliches Zusammenspiel.

✱ **Bergen.** Der Pianist Ernst Haberbier, der vor mehreren Jahren von Hamburg sich hierher wandte und auch durch talentvolle, meistens sehr ansprechende Kompositionen für Pianoforte bekannt ist (viele davon, u. a. die weit verbreiteten Etüden, erschienen bei A. Cranz in Hamburg), starb hier am 12. März, während eines von ihm gegebenen Konzerts. Beim Betreten des Konzertsaals soll er sich schon etwas unwohl gefühlt haben, obgleich er die erste Musiknummer mit ausserordentlicher Bravour ausführte. Beim Vortragen der zweiten Nummer wurde er vom Schlage gerührt und sank todt über die Tangenten seines Pianos hin.

✱ **Hamburg.** (Zweites Konzert der Singakademie am 23. März.) Das letzte diesjährige Winterkonzert unserer Singakademie fand in der grossen Michaeliskirche statt und führte uns das Deutsche Requiem von J. Brahms vor. Vorauf ging die Bach'sche Motette »Bleibe bei uns, denn es will Abend werden«, eine Wahl und Zusammenstellung, die sehr zu billigen ist. Um bei dem Vielen, was bereits für und wider (aber mehr für als wider) das Requiem gesagt war, mir den möglichst unbefangenen frischen Eindruck davon zu sichern, nahm ich mir vor, dasselbe lediglich durch ein aufmerksames Anhören bei der Aufführung kennen zu lernen, und freue mich sehr diesen Vorsatz konsequent durchgeführt und bis heute noch keinen Blick in die Partitur geworfen zu haben. Eine populäre, leicht eingängliche Fassung ist gerade nicht dasjenige, was man in einem neuen Werke von Brahms zunächst zu finden erwartet, vielmehr ist oft über den angeblich gänzlichen Mangel dieser Eigenschaft, über Verschlossenheit und harte Schale, bei ihm Klage geführt. Hierüber bin ich nun so ziemlich im Klaren, da nach zweimaligem Anhören dieses umfangreichen Chorwerkes (und ohne mich eines ausnahmsweise starken musikalischen Gedächtnisses rühmen zu können) ganze Stellen, Theile und Sätze sich mir so fest eingeprägt haben, dass ich eine Skizze davon niederschreiben könnte. Ueber die Popularität dieser Musik mag man trotzdem auch ferner denken wie man will; aber die innere Konsequenz, in welcher das Werk sich aufbaut, ist durch eine solche Thatsache sicher aufs Stärkste bezeugt. Berühren wir noch kurz die einzelnen Sätze. Der Chor »Selig sind die da Leid tragen« ist wohllautend, von klarer Gestaltung und sehr schönem Gesammteindruck. »Denn alles Fleisch ist wie Gras« (wo die unisone Verbindung von Alt und Tenor überrascht, aber sehr angenehm und tief ausdrucksvoll ist, übrigens nur eine Weise des alten Kirchen-Kapellgesanges glücklich erneuert) ist von erschütterndem Ernst, wogegen der liebliche Mittelsatz »So seid nun geduldig« nur um so anmuthiger sich abhebt, und der laute, freudige Schluss »Aber des Herrn Wort« dann nur um so lauter und freudiger erschallt. In dem letzten, aus einem glücklichen Thema sich gestaltenden Chore tritt die Stelle »ewige Freude« durch Schönheit und freie Zeichnung besonders hervor. »Herr, lehre doch mich«: hier beginnt das Bariton-Solo, aus welchem man heraushört, dass es für Stockhausen gedacht ist und welches hier durch einen Schüler desselben, Hrn. Keller, von der Oper aus Hannover, wenn auch nicht ausgezeichnet, so doch ziemlich befriedigend vorgetragen wurde. Von den Worten an »Ach, wie gar Nichts sind alle Menschen« verfällt der Text in einen moralisirenden, predigtartigen Ton, und der Komponist scheint hier zu schwanken, worauf er dem Ausdrucke nach seine Töne eigentlich richten soll, auf eine ruhig ernste Mahnung, wie der Text will, oder auf eine Schilderung der unruhigen Begehrlichkeit des Menschen, wie die Musik will. Auch der Chor leidet darunter; das Ganze ist überdies ungemein schwer zu singen — und der Komponist, wenn er dies liest, erblickt in diesen Worten vielleicht weiter Nichts, als eine Schilderung der unzulänglichen Hamburger Aufführung dieses dritten Satzes, wogegen wir auch Nichts einzuwenden haben. Der Schlusssatz dieses Chores ergreift die Worte freudigster Sicherheit »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rührt sie an«, und wie um diese Sicherheit als wirklich über alle irdische Erschütterung erhaben darzustellen, ist der ganze Satz auf einen einzigen Orgelpunkt gestellt. Die Idee ist klar und entzückend, es handelt sich nur um die Ausführung. Ohne Orgel dürfte die Stelle schwerlich befriedigend herauszubringen sein, und bei kleinen, der Aufführung chorischer Werke ungünstigen Lokalitäten (wie u. a. das Leipziger Gewandhaus ist) muss man auf eine einigermaassen verständliche Wiedergabe wohl von vornherein verzichten. Hier, in einer grossen Kirche, ging es in der Probe recht gut, nur war der Chor nicht stark oder vielmehr nicht innerlich kräftig genug; bei der Aufführung aber drängte sich die Pauke so hervor, dass wohl noch eine singende Stimmmasse, aber kein Gesang mehr gehört wurde, und nur etwa diejenigen dem Laufe der Stimmen folgen konnten, welche die Musik im Druck oder im Kopfe mitgebracht hatten. Es ist nicht anzunehmen, dass der Komponist sich hinsichtlich der Ausführbarkeit hier verrechnet haben sollte, aber immerhin wird es namentlich zu Anfang für die Praxis schwer sein, bei diesem Orgelpunkte das Richtige zu treffen. Dem aufregenden dritten Satze folgt sanft und besänftigend »Wie lieblich sind deine Wohnungen«, ein sehr schöner Chor. Dann kommt als fünfter Satz ein Sopransolo »Ihr habt nun Traurigkeit« mit eingewebtem Chor, eine Nummer, von der ich höre, dass sie nachträglich geschrieben ist, wodurch sich auch erklärt, dass es einigermaassen Mühe macht, sie in den Zusammenhang des Ganzen einzuordnen. Das Solo ist sehr schwer zu singen, wurde aber von Frl. Avé-Lallemant (der wir zu unserer Freude abermals, zum dritten Mal in diesem Winter, begegneten) mit grosser Sicherheit, untadelhafter Reinheit und entsprechendem Ausdruck vorgetragen; nach Beseitigung des letzten Restes von Kehlton und aufmerksamer Beobachtung der gebildetsten Sänger dürfte diese Dame in dem ihr zusagenden Gebiete (welches eben das des besten Gesanges ist) jeder Aufgabe gewachsen sein. In dem sechsten Satze »Denn wir haben hier keine bleibende Statt« nimmt der Bariton wieder das Wort, welches dann durch den Chor machtvoll gesteigert wird. Hier war im Vortrage Manches, was unbefriedigend blieb, und über das Thema der Schlussfuge dürften die Meister vom Stuhle Anmerkungen vorzubringen haben; in Summa erschien mir dieser Satz nicht von so geschlossener und fertiger Gestalt wie die vorigen, obwohl sehr interessant. Der Schlusschor »Selig sind die Todten« leitet dann der Stimmung nach wieder in die milden Friedenstöne des Anfangs zurück. Man empfindet das Ganze eben als ein Ganzes, dies erhellt das Einzelne und steigert die Wirkung zu einem wirklichen Gesammteindruck. Einige wenige Effekte sind darin, die etwas zu stark und vereinzelt hervortreten; aber das Ganze ist ein Gemälde in geschlossenem Rahmen, von einheitlicher Komposition, frischer, kunstvoller und mannigfaltiger Gestaltung, — ein mächtiges Werk, welches einen Wendepunkt in der Stellung dieses Komponisten zu der Oeffentlichkeit, und auch wohl in seinem eigenen künstlerischen Schaffen bezeichnen wird. — Die Dankesbezeugung gegen den Tonsetzer seitens seiner Vaterstadt, welche einige Kunstfreunde ins Werk gesetzt wünschten, würde meiner Meinung nach zunächst (weiterer Aeusserungen unbeschadet) in einer möglichst baldigen Wiederholung des Requiems ihren passendsten Ausdruck finden. Sollte dies geschehen können, so werden hier dann (oder sonst bei einer anderen passenden Gelegenheit) noch einige Bemerkungen folgen über die Wahl und Zusammenstellung des Textes, da diese Seite des grossen Werkes eine gesonderte Betrachtung verdient.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. April 1869. **Nr. 14.** IV. Jahrgang.

Zur Theorie der Musik.

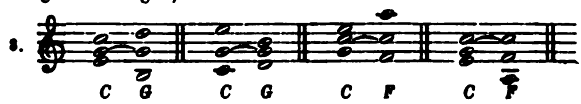
Akkordfolge.

Von **Wilhelm Rischbieter.**

Unter Akkordfolge verstehen wir das Uebergehen von einem Akkorde zu einem anderen; unter Modulation das Uebergehen aus einer Tonart in die andere.

So unstatthaft es ist, auf eine Tonart eine andere (der vorausgegangenen nicht direkt verwandte) unvorbereitet folgen zu lassen, so unzulässig ist auch das sprungweise Fortbewegen von einem Akkorde zu einem anderen.
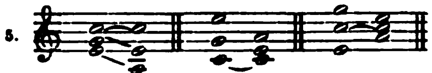
Wollen wir aus einer Tonart in eine der nächstverwandten übergehen, so bedürfen wir eines Akkordes, der diesen Uebergang vermittelt. Steht die zweite Tonart mit der ersten in keiner direkten Verwandtschaft, so muss der Uebergang durch eine Tonart vermittelt werden, die mit der ersten und zweiten nahe verwandt ist. In diesem Sinne können wir auch die Akkordfolge auffassen: Bei einer Folge verwandter Dreiklänge wird der Uebergang des einen zu dem anderen durch einen Ton (oder Intervall) vermittelt; bei einer Folge nicht verwandter geschieht diese Vermittlung durch einen Dreiklang, der mit beiden verwandt ist. Soll z. B. der Cdur-Dreiklang in den Gdur-Dreiklang übergehen, so findet die Vermittlung dieses Uebergangs hier durch den Ton *G* statt, der erst Quinte ist und dann Grundton wird: 1. Die Vermittlung des folgenden Uebergangs geschieht durch *C*, das aus der Grundtons- in die Quinttonsbedeutung übergeht: 2. Wir können aus diesen beiden Akkordfolgen ersehen, dass der Grundton des einen Dreiklangs nicht wieder zum Grundton des anderen fortschreitet. Da aber dieser Ton den Harmonien die beste Basis verleiht, und jeder Akkord in seiner Gegenwart eine Geltung der Selbständigkeit oder Begründung für sich in Anspruch zu nehmen hat, so ist schon, wie wir aus späteren Beispielen noch deutlicher wahrnehmen können, der strenge Folgesatz von Dreiklängen wesentlich ein vierstimmiger. (Siehe Hauptmann's »Natur der Harmonik« S. 71—72.) Wir wollen desshalb zu den folgenden Beispielen, wenn sie es irgend zulassen, eine Bassstimme (durch Buchstaben ausgedrückt) mit anführen; und mag hierauf bezüglich noch bemerkt werden, dass die Folgen, die in der Quartsextlage abschliessen, dieser Lage entsprechend weiter fortgeführt gedacht werden müssen. — Wenn bei Folgen quintverwandter Dreiklänge der Uebergang des einen in den anderen durch den Ton, der beiden Dreiklängen gemeinschaftlich angehört, vermittelt werden soll, so ist es natürlich auch nothwendig, dass dieser vermittelnde Ton in derselben Stimme liegenbleibt. Durch dieses Verfahren ist auch die Verwandtschaft, die zwischen beiden Akkorden existirt, am deutlichsten ausgesprochen. Da wir aber, um von einer Tonart zu einer anderen zu gelangen, nicht immer ein und denselben Weg einzuschlagen brauchen, und der Uebergang desshalb immer noch ein streng vermittelter sein kann, so können auch die beiden fortschreitenden Stimmen in Beispiel 1 und 2 verschiedene Wege einschlagen, z. B.



Bei allen diesen Uebergängen bildet der übergangsvermittelnde Ton das Bleibende, Bindende.

Wie eine Folge quintverwandter Dreiklänge durch einen, beiden Akkorden gemeinschaftlich angehörigen Ton vermittelt wird, so geschieht die Vermittlung bei einer Folge terzverwandter Dreiklänge durch ein, beiden Akkorden gemeinschaftlich angehöriges Intervall: 4. Die Verwandtschaft dieser beiden Dreiklänge ist demnach grösser als diejenige, die zwischen zwei quintverwandten besteht.
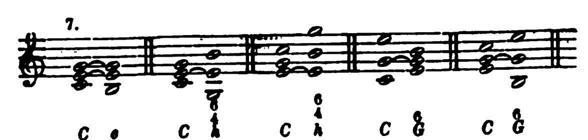
Es kann aber auch der Uebergang von dem Cdur- in den Amoll-Dreiklang durch einen dieser beiden Töne (*C* und *e*) vermittelt werden. Geschieht die Vermittlung durch *C*, so wird der Grundton und die Quinte des Amoll-Dreiklangs sprungweise auftreten und können dadurch leicht verdeckte Quinten zum Vorschein kommen:



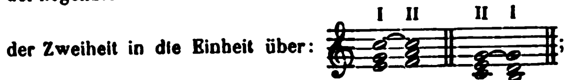
Diese Akkordfolge durch *e* vermittelt gestaltet sich folgendermaassen:



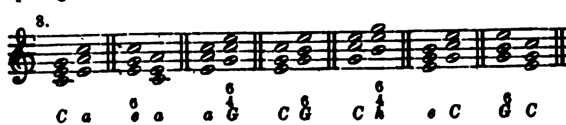
Und so kann auch der Uebergang von dem Cdur- in den Emoll-Dreiklang durch *e—G*, oder durch einen dieser beiden Töne vermittelt werden:



Hauptmann hat bekanntlich in seiner Harmonik den Durdreiklang mit I—III—II, den Molldreiklang mit II—III—I bezeichnet. Bei einer Folge quintverwandter Dreiklänge geht daher der liegenbleibende Ton aus der Einheit in die Zweiheit, oder aus der Zweiheit in die Einheit über:



er wird hier entschieden Gegensätzliches, d. h. er wird das, was er vorher entschieden nicht war. Anders verhält es sich bei einer Folge terzverwandter Dreiklänge. Lassen wir z. B. auf den C dur-Dreiklang den A moll-Dreiklang folgen, so wird der Grundton und die Terz des ersteren Terz und Quint des letzteren $\begin{pmatrix} & C & e & G \\ a & C & e & \end{pmatrix}$, und somit nicht das entschieden Andere; denn die Terz ist, indem sie den Grundton und die Quint verbindet, an sich schon Grundton und Quint. Wenn sie (die Terz) Grundton oder Quint wird, so giebt sie nur die eine oder andere der in ihr verbunden enthaltenen Bestimmungen auf und tritt in die einzelne zurück. Die grosse Verwandtschaft der zuletzt angeführten Dreiklänge besteht also erstens darin, dass beide Akkorde das Terzintervall *C—e* enthalten, und zweitens, dass dieses Intervall bei dem Uebergange des einen Akkords zu dem andern keine entschieden veränderte Bedeutung erhält. Aus diesem Grunde können sich daher auch bei Folgen terzverwandter Dreiklänge alle Stimmen sprungweise fortbewegen, z. B.



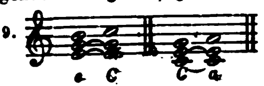
Diese Akkordfolgen, mit einander verglichen, werden sich qualitativ von einander unterscheiden. So z. B. wird die Akkordfolge *C* : I — VI etwas frischer klingen, als die Folge *C* : VI — I. Im ersteren Falle tritt beim zweiten Akkorde ein neuer Grundton (*a*) auf; bei der Folge A-moll — C-dur ist der Grundton des zweiten Akkords (*C*) schon im ersten als Terz enthalten.

Der Schwerpunkt bei dieser Betrachtung liegt nicht darin, dass bei der Dreiklangsfolge *a C e — C e G* der Ton *C* schon im ersten Akkorde enthalten ist, sondern dass die Terz Grundton wird; geschieht dies (wie in Beispiel 4) mit der Quinte, so ist die Wirkung eine ganz andere.

Wenn wir nun nach dem vorhin Mitgetheilten die Akkordfolge E-moll — C-dur mit der Folge C-dur — A-moll vergleichen können, so wird sich trotzdem noch ein Unterschied zwischen beiden Folgen bemerklich machen, indem die Dreiklänge der ersten Folge durch ein kleines, die der zweiten durch ein grosses Terzintervall verwandt sind:

$$\begin{matrix} & & e & G & h \\ & C & e & G & \\ a & C & e & & \end{matrix}$$

Bei dem Dreiklange *a—C—e*, wo wir den oberen Ton des grossen Terzintervalls *C—e* als Grundton eines negativen Durdreiklangs zu betrachten haben, ist dieses Intervall (*C—e*) von grösserer Bedeutung, als es das kleine Terzintervall *e—G* bei dem Dreiklange *C—e—G* ist. Es besteht daher zwischen den Dreiklängen *C—e—G* und *a—C—e* eine grössere Verwandtschaft, als zwischen *C—e—G* und *e—G—h*; wir können dies auch in folgenden Beispielen (wenn wir genau Acht geben) gewahr werden:



Eine Folge nichtverwandter Dreiklänge muss, wie schon früher bemerkt wurde, durch einen Akkord vermittelt werden, der mit beiden Dreiklängen verwandt ist. Dieser vermittelnde Akkord darf uns aber, wenn eine Folge unverbundener Dreiklänge stattfinden soll, nicht zu Gehör geführt werden; er dient uns nur als Maassstab für die Stimmenführung. Wollen wir aus einer Tonart in eine fremde übergehen, so müssen wir natürlich die Tonart (oder Tonarten), die diesen Uebergang vermittelt, zu hören bekommen, weil sonst kein Uebergang stattfindet. Das Hineinspringen in eine fremde Tonart (d. h. das unvermittelte Auftreten derselben) können wir mit einem sprungweisen Fortbewegen aller Stimmen bei einer Folge nichtverwandter Dreiklänge vergleichen.

(Fortsetzung folgt.)

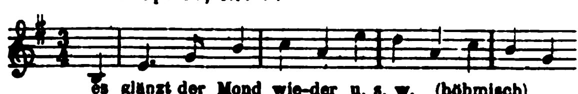
Anzeigen und Beurtheilungen.

Johannes Brahms, Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 46 (Vier Gesänge). Op. 47 (Fünf Lieder). Op. 48 (Sieben Lieder). Op. 49 (Fünf Lieder). Berlin, Simrock'sche Musikhandlung. Preis à 25 Ngr.

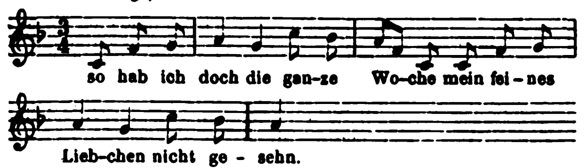
H. D. Während das Deutsche Requiem von J. Brahms seinen Lauf durch Deutschland begonnen hat und überall, wo es zur Darstellung kommt, die Herzen Derer, welche hören wollen und können, erwärmt und entzückt, werden wir schon wieder durch eine Fülle kleinerer Blüthen seines Genies beschenkt, die für die nie versiegende Kraft desselben, für die Sicherheit seines künstlerischen Gestaltens, für die Vielseitigkeit seiner Bildung neue Zeugnisse sind. Dem Liede hat Brahms von jeher Vorliebe und Sorge zugewendet, und neben der Komposition lyrischer Gedichte gewöhnlicher Art, wie sie von Vielen unternommen wird, hat er vor Anderen Interesse und feinen Sinn für das national Charakteristische schon verschiedentlich bekundet, in Verbindung damit aber vorzugsweise dem wirklich Volksmässigen sich gern genähert, in der richtigen Erkenntniss, dass hier, wenn irgendwo, Kraft und Wahrheit originalen Ausdrucks des Gefühls zu finden sein müsse. So hat er sich schon vor längerer Zeit durch vierstimmige Bearbeitung deutscher Volkslieder verdient gemacht; so unternimmt er es diesmal verschiedentlich mit Erfolg, durch Nachahmung sich dem Tone des Volksliedes zu nähern. Seine reiche Erfindung, sein Geschick in fester melodischer Gestaltung, namentlich aber sein sicherer Blick für das einfach Natürliche und Wahre in der Musik kommt ihm hier vortrefflich zu Hülfe. — Schon die Wahl der Texte zu diesen volksmässig behandelten Liedern, die meistens deutsche, und verschiedenen Sammlungen entnommen sind, zeigt Geschmack und feines Gefühl. — Daneben ist das von Brahms bereits früher mit Vorliebe benutzte orientalische Gebiet auch diesmal wieder vertreten; den Bearbeitungen solcher und anderer Poesien von Daumer und Schack schliessen sich von deutschen Dichtern namentlich Hölty und Goethe an. Danach theilen sich die diesmal gebotenen Gesänge von selbst in gewisse trennbare Gruppen.

Richten wir unter diesen zuerst auf die vorher bezeichneten, dem Volkstone sich nähernden Liedern unsern Blick, so zeichnen dieselben sich alle durch einfache, natürliche Melodie, die sich bald einprägt, durch festen und bestimmten Charakter, der jeder Note, möchten wir sagen, ihren selbständigen Inhalt giebt und auch ohne Begleitung erkennbar bleibt, durch
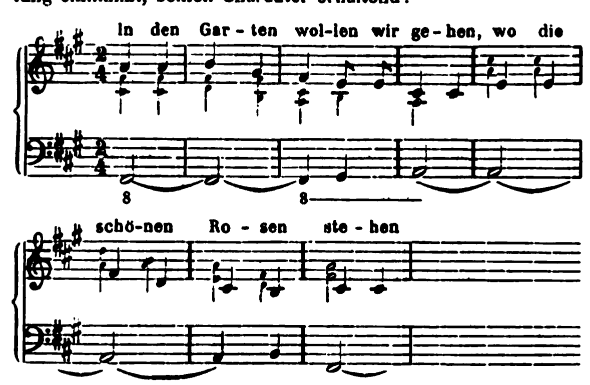
Wahrheit und endlich durch leichte Saugbarkeit aus. Es gehören dahin: Op. 48, Nr. 1:



welches durch das zierliche Zwischen- und Nachspiel, an den Walzerschritt erinnernd, noch besonders geziert ist; Op. 47, Nr. 3 »Sonntag«, aus Uhland's Volksliedern:



durch den innig-heitern Ton sich unwiderstehlich einschmeichelnd; auch ist das niedliche kleine Wiegenlied Op. 49 Nr. 4, mit der zierlichen, selbständig ihren Weg gehenden Begleitung, hieher zu ziehen. Ernster und bedeutender sind zwei ebenfalls zu den volksmässigen gehörige Lieder, in denen der trübe Inhalt von selbst dazu aufforderte, eine tiefere Saite anzuschlagen. Es sind dies die beiden Op. 48 Nr. 2 und 6; das erste, aus des Knaben Wunderhorn genommen, durch den langsamen, trüben Gang der Akkorde und namentlich durch die Lage der Singstimme, die vielfach die tiefere Lage unterhalb der Begleitung einnimmt, seinen Charakter erhaltend:



Noch bedeutender ist das zweite »Vergangen ist mir Glück und Heil«, ein altdeutsches Lied, das, mit einer alterthümlichen choralmässigen Weise gesetzt, die nur von reinen, tonischen Dreiklängen begleitet ist, in Ton und Farbe ganz eine alte Zeit uns nahe rückt und für die Fähigkeit des Komponisten, mit sicherem Takte den Stil anderer Perioden nachzubilden oder vielmehr nicht blos nachzubilden, sondern ihn zum Ausdrucke individueller Empfindung wieder zu beleben, ein glänzendes Zeugniss ablegt. Um die Individualität unseres Meisters vollkommen zu erkennen und zu würdigen, muss man auf solche, in selbständiger Weise nur vereinzelt auftretende Erscheinungen seinen Blick richten; sie zeigen, mit welchem Ernste Brahms die verschiedenen früheren Epochen studirt hat und in ihre Eigenthümlichkeit eingedrungen ist, und wie es ihm gelingt, das in denselben noch heutzutage Ausdrucksfähige am richtigen Orte anzuwenden. So ist auch jenes Lied nicht eine blosse geschickte Nachahmung, sondern ein in jeder Weise natürlicher, verständlicher, tief empfundener Trauergesang.

Nach den vorherigen nennen wir einige, die, wenn sie auch schon entschieden das Walten der subjektiven Empfindung in der Behandlung, namentlich der Harmonie, zeigen, doch daneben sich in den Grenzen einer gewissen Einfachheit halten und weniger ein spezifisch musikalisches Kunstwerk, welches den Dichterworten nur den Impuls entnimmt, bieten wollen, als vielmehr den Worten des Dichters sich eng anschliessen und vor Allem diese einfach und deutlich, auch ihrem Rhythmus nach, hervortreten lassen wollen. Dabei denken wir vor Allem an die beiden Goethe'schen Gedichte in der Sammlung, »Trost in Thränen« (Op. 48 Nr. 5) und »Die Liebende schreibt« (Op. 47 Nr. 5). Dem eigentlichen lyrischen Gedichte Goethe's gegenüber befindet sich der Komponist immer in einer schwierigen Lage; dieselben sind nach Gedanken, Empfindung, Sprache und Wohlklang so in sich geschlossen und vollendet, regen neben dem Gedanken auch die Empfindung so nachdrücklich und tief an und scheinen dabei so von jeder Absicht frei, so der wahren und echten Natur entsprossen, dass keine Musik im Stande ist, diesen Eigenschaften noch eine Erhöhung zu bieten, ja dass man immer fürchten muss, durch die sonst gerechtfertigte Herrschaft der Musik im Liede werde hier dem Sinne des Dichters und dem eigentlichen Eindrucke des Gedichtes Gefahr bereitet. Es wird diese Wahrnehmung bei Goethe'schen Liedern von Vielen gemacht worden sein: man meint sie singen zu müssen, und jede musikalische Weise, jede harmonische Grundlage bleibt unter der Musik, die hier schon in Sprache und Rhythmus liegt, und scheint den unergründlich tiefen Empfindungsgehalt in eine zwar verständlichere, eben darum aber der idealen Höhe nicht mehr entsprechende Sphäre zu rücken. Gedichte wie »Füllest wieder Busch und Thal« oder »Wie herrlich leuchtet mir die Natur« sind nie genügend komponirt worden; zu den beiden »Suleiken« ist es eben nur Schubert gelungen, den rechten Ton zu finden.

Im vollen Bewusstsein dieser Schwierigkeit hat Brahms bei diesen Liedern völlig darauf verzichtet, aus ihnen nach Motiven und Gestaltung selbständig ausgeführte musikalische Gebilde zu machen, in welchen in der Begleitung schon eine aus jenen abstrahirte Gefühlsstimmung ihren Ausdruck fände und innerhalb deren die Worte des Gedichts zwar in charakteristischer Melodie oder Deklamation, aber ohne wesentliche Rücksicht auf den Rhythmus des Gedichts und dessen gleichmässigen Verlauf gesungen würden. Dies ist bei den meisten kunstmässig behandelten Liedern (wir brauchen diesen Ausdruck im Gegensatz zum Volksliede) auch bei Brahms der Fall; auf Goethe hat er es hier mit feinem und richtigem Takte nicht angewendet. Sein Absehen ist hier vor Allem auf schlichtes, einfaches und verständliches Hervortreten der Textesworte gerichtet, und zwar in ihrer Ganzheit, also auch nach ihrem dichterischen Rhythmus, der auch hier nach seiner ursprünglichen Intention wirkend bleiben, und dem sich daher die Musik nur wie ein bequemes und wohlgefügtes Gewand anlegen soll. Dass dies nun doch in ächter und originaler musikalischer Schönheit sich darstellt, dass die Wendungen, Abschlüsse und Uebergänge der Melodie und die dieselben hebende Modulation an sich interessant, schön und dem wechselnden Ausdrucke der Worte gemäss ist, das ist eben der Ausfluss der wirklichen, nicht näher zu definirenden Meisterschaft und Genialität, welche nicht anders kann, als innerhalb der gegebenen Schranken, ohne dieselben zu durchbrechen, mit ganzer Kraft sich wirksam zu erweisen. So ist denn in dem ersten jener Lieder (»Wie kommt's, dass du so traurig bist«), in welchem je zwei Strophen immer dieselbe Melodie haben, der Gegensatz der ermunternden und der klagenden Stimmung, letztere durch etwas bewegtere Begleitung und an einer Stelle durch fast zu schmerzlich berührende chromatische Tonfolgen, treffend charakterisirt. Noch ausdrucksvoller, reicher und feiner ist das zweite, jenes bekannte, innige Sonett »Ein Blick von deinen Augen in die meinen«, welches so vielfach komponirt ist; aus demselben hat Mendelssohn bekanntlich eines seiner wirkungsvollsten Stücke, aber statt des schlichten Liedes fast möchte

man sagen eine Scene gemacht. Bei Brahms bewegt sich das ganze Gedicht in gleichmässiger, in unaufhaltsamem Zuge hinströmender melodischer Deklamation, welche dem Goethe'schen Rhythmus bis zur Form des Sonetts hin deutliches Hervortreten gestattet, dabei aber innerhalb der melodischen Wendungen das sehnsüchtige Streben in die Ferne, das unbefriedigte fragende Sehnen in einer mitunter rührenden Weise ausdrückt, welcher die fortwährend hohe Lage der Stimme noch einen besonders hellen Ton giebt: das klagende Mädchen ist hier offenbar treffender vor die Sinne geführt, als es bei einem grösseren Aufwande musikalischer Mittel vielleicht möglich gewesen wäre.

Die Besprechung Goethe'scher Gedichte durfte wohl zu einigen allgemeineren Bemerkungen die Veranlassung geben; wir wollen uns bei dem, was noch übrig ist, kürzer fassen. Unter den Liedern einfacheren Charakters machen wir noch namhaft Op. 47 Nr. 4 »O liebliche Wangen« von Paul Flemming, durch eine naive und ungekünstelte Lebendigkeit sich auszeichnend; Op. 48 Nr. 4 (»Gold überwiegt die Liebe«, aus dem Böhmischen), ein kurzer, rührender Ausdruck der Klage eines verlassenen Mädchens; ähnlichen Charakters, doch ausgeführter und reicher Op. 49 Nr. 1 (»Am Sonntag Morgen«, aus Heyse's italienischem Liederbuch).

Ausser den genannten sind nun die meisten der Lieder von der bekannten Art, der sich auch Brahms in seinen früheren Sammlungen angeschlossen hatte: sie sind Kunstlieder im eigentlichen Sinne, selbständige musikalische Kunstwerke, zu denen das Gedicht den Impuls gegeben und innerhalb deren natürlich auch das Gedicht den Mittelpunkt bildet, während aber neben der Melodie die Harmonie, neben dem Gesange die Begleitung einen wesentlichen Bestandtheil bildet. Hier ist der Kunst des Komponisten ein weiter Spielraum gegeben; hier bewährt sich auch unseres Künstlers Meisterschaft wiederum aufs Glänzendste. Mit sicherem Blick und richtigem Verständniss weiss er dem Stoffe eine bestimmte Grundfarbe und -Stimmung abzusehen, und dieselbe durch ausdrucksvolle, deutlich hervortretende Begleitungsfiguren und Motive zu fixiren, die dann zur einheitlichen Gestaltung des Stückes führen. Mag nun der Gesang in selbständiger und abgerundeter Melodie auftreten oder in freierer Deklamation über der Begleitung hergehen: überall erscheint er neu, treffend, dem wechselnden Ausdruck der Worte sich anschliessend und doch niemals in häufigem Wechsel sich verzettelnd; im Gegentheil, unter den wichtigsten Vorzügen dieser Lieder muss auch der genannt werden, dass sie, wie sie einheitlich entworfen sind, ebenso in Einem Gusse verlaufen, und dass es der Komponist vortrefflich versteht, scheinbar sehr mannigfaltige und in ihrer Bedeutung wechselnde Texte zu musikalischer Einheit zusammenzuschliessen. Dabei heben wir noch hervor, wie schön und mit welch ergreifender Wirkung Brahms auch diesmal wieder das volle und warme harmonische Kolorit zu verwenden weiss, wozu die moderne Schule die Farben geliehen. Es ist dies ein natürliches Eigenthum seiner Tonsprache geworden.

Den Preis unter diesen Liedern tragen wieder einige nach orientalischen Texten bearbeitete davon. Hier machen wir vor Allem aufmerksam auf Op. 47 Nr. 1 (»Botschaft«, nach Hafis von Daumer). Alles trifft hier zusammen, die sanft wiegende, in berauschenden Harmonien sich ergehende Begleitung, die schöne, ausdrucksvolle Melodie, in der sich Wärme der Empfindung und tiefe Innigkeit mit einem eigenthümlichen Reize des Klanges vereinigen, die treffende Charakteristik der einzelnen Worte, um dies Lied dem Herzen und Gemüthe des Hörers unmittelbar und nachhaltig einzuprägen. Ein Gegenstück dazu bildet das folgende (Op. 47 Nr. 2, »Liebesgluth«, nach Hafis von Daumer), leidenschaftlich, unruhig, erst zum Schlusse einer sich in das Gefühl ergebenden Ruhe weichend, wo sehr schön dasselbe Motiv, welches vorher in kürzerer Form der leidenschaftlichen Empfindung zu Grunde lag, nunmehr in verdoppelten Tonwerthen zugleich das neue Gefühl ausdrückt. Durch rührende Weichheit und Innigkeit zeichnet sich das erste Lied der Sammlung aus (Op. 46 Nr. 1, »Die Kränze«, aus Polydora von Daumer), worin die weiche, schmerzliche Klage in unbeschreiblich schöner Weise durch die Harmonien gehoben und gestützt wird. Wärme und Begeisterung athmet auch das folgende Lied (»Sah dem edlen Bildniss in des Auges allzu süssen Wunderschein«, aus dem Magyarischen, Op. 46 Nr. 2), von voller und reicher Begleitung getragen. Wieder ganz verschieden, leidenschaftlich heftig ist das folgende dritte, »Die Schale der Vergessenheit« von Hölty; die unruhige Heftigkeit des Ausdrucks scheint eine ebenmässig gebaute Melodie anfangs gar nicht zu gestatten, unerwartete Modulation und scheinbares Aufheben des Rhythmus steigern die Unruhe, bis zuerst ein etwas beruhigter Zwischensatz uns wieder in voller, edler Schönheit entgegentritt, und nun die Wiederholung des ersten Theiles, welche noch fernere Steigerungen bringt, doch in uns das Gefühl sowohl der Wahrheit, als auch der künstlerischen Einheit hinterlässt, namentlich dadurch, dass die Schlusswendung des Zwischensatzes auch hier zum Schlusse wieder zur Verwendung kommt. Es folgt noch eine Komposition eines Hölty'schen Gedichts, An die Nachtigall (»Grüss nicht so laut« u. s. w.), durch Feinheit der Deklamation, Reiz der Klangfärbung, innigen und tief seelenvollen Ausdruck in hohem Grade hervorragend. Noch findet sich in Op. 49 ein Hölty'sches Gedicht komponirt, »An ein Veilchen«, dessen schwungvoll sich erhebende Melodie sich nachdrücklich einprägt. Durch den Zauber der Klangwirkung und den auf dem Grunde derselben sich entwickelnden, träumerischen Gang der Melodie zeichnet sich Op. 49 Nr. 5 (»Abenddämmerung«, von Schack) aus, während in einem anderen Gedichte von Schack (»Herbstgefühl«, Op. 48 Nr. 7) der Ausdruck schauriger Kälte im Gemüthe, der in der Herbststimmung sein Abbild hat, in Melodie und Begleitung mit der grössten Wahrheit und dabei mit den einfachsten Mitteln getroffen ist.

Wir würden fürchten zu ausführlich zu werden, wollten wir noch weiter über die neuen Lieder sprechen. Wir können nur wünschen, dass mit ihnen und in Verbindung mit ihren Vorläufern, namentlich den Romanzen aus »Magelone«, der Name des Meisters, den ein Werk wie das Requiem weithin in alle Gegenden, wo man Musik und Schönheit empfindet, verbreiten wird, auch in den engeren Kreisen der deutschen Sängerwelt immer mehr Eingang finden möge.

Gleichzeitig mit den Liedern ist in gleichem Verlage noch eine Arbeit aus Brahms' Feder hervorgetreten, welche über seine früher hervorgehobene Vorliebe, das Charakterische und Nationale aufzusuchen, von Neuem belehrt. Es sind dies

Ungarische Tänze, für das Pianoforte zu vier Händen gesetzt von **J. Brahms.** Berlin, Simrock. 2 Hefte à 1 Thlr. 15 Sgr.

Es werden uns hier in zehn Nummern eine Fülle der köstlichsten, bald phantastisch aufregenden, bald in wilder Lustigkeit sich ergehenden, mitunter auch sehnsüchtig klagenden Weisen dargeboten, die uns ganz in die Gefühlswelt eines sinnlich erregten, musikalisch produktiven Volkes einführen und mit dem Zauber einer uns fremden Welt umstricken. Blickt man auf die Kühnheit und häufig frappirende Gestaltung der Rhythmen, auf den kecken Wurf der Melodie, deren Charakter namentlich in dem häufigen Gebrauch der Molltonart auch bei lebhaftem Charakter oft etwas unheimlich Phantastisches erhält, auf die pikanten Wendungen und Verzierungen der Melodie und wieder auf den oft grossen und breiten Zug derselben; immer dasselbe Staunen, derselbe Eindruck einer einzigen Lebendigkeit und Ursprünglichkeit musikalischen Ausdrucks.

Ueber die Originale dieser Tänze und das Verhältniss der Brahms'schen Bearbeitung werden wir nicht unterrichtet, und es lässt sich darüber natürlich aus Vermuthung Nichts sagen, so namentlich nicht darüber, wie weit auch die vorliegende Zusammenstellung und Abrundung zu einem Ganzen, sowie die harmonische Begleitung originell ist oder wie weit hier die Hand des Bearbeiters reicht. So viel aber sieht Jeder, dass es ihm in hohem Maasse gelungen ist, dieselben mit dem vollen Glanze der Klaviertechnik zu umkleiden, so dass sie in ganzer Fülle und Pracht des Klanges ihre Kraft und ursprüngliche Frische entfalten können. Namentlich wird der üppige Glanz derselben nicht selten durch die hohen Töne des Klaviers gestärkt und gestützt. Dabei zeigt sich der umsichtige Kenner seines Instruments; bei aller Fülle wird man nirgendwo eine Ueberladung, nirgendwo einen Mangel klaren Hervortretens entdecken können. Aus diesem Grunde bieten sie auch technisch keine übermässigen Schwierigkeiten, sind jedoch für den geschickten Spieler dankbar und lohnend. Wir erwarten daher und wünschen, dass auch diese gleich den früher erschienenen Brahms'schen Walzern ihren Weg nehmen und als willkommene Bereicherung des Repertoirs der Klavierspieler den Namen des Komponisten immer mehr verbreiten und zu gebührender Schätzung bringen mögen; zu welchem Wege sie von der thätigen Verlagshandlung auch mit hübschem Gewande ausgestattet sind.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Leipzig.** Vorbemerkung der Red. Da unser regelmässiger Berichterstatter leider erkrankt ist, so konnte über die letzten Konzerte ein Referat desselben nicht mehr erfolgen und geben wir in Nachstehendem einen Bericht von anderer Hand.

—*ff*— Ehe ich meinen Bericht über die letzten musikalischen Ereignisse der diesjährigen Saison beginne, sei es mir gestattet, mit einigen Worten auf zwei im 17. Abonnementkonzert aufgeführte Novitäten zurückzukommen, welche von ihrem damaligen Berichterstatter eine sehr scharfe, nach meiner persönlichen Ueberzeugung ungerechte Ablehnung erfahren haben. Ich meine »Schön Ellen« von Max Bruch und »Ein deutsches Requiem« von Joh. Brahms. Beide Werke sind bereits an vielen Orten Deutschlands mit Beifall, ja mit Enthusiasmus aufgenommen worden, und in Erinnerung daran wird es den Komponisten wohl nicht schwer werden, auch einmal ein abfälliges Urtheil über sich ergehen zu lassen, zumal beide Werke auch in diesen Blättern schon eine ausführliche Würdigung erfahren haben, der wir, als auf dem Einblick in die Partitur beruhend, eine höhere Bedeutung beilegen müssen, als einem Bericht, der nur das Resultat eines einmaligen Hörens ist — mit allem Respekt für das sonst so maassvolle und feine Urtheil Ihres Herrn Berichterstatters sei es gesagt. Es ist hier weder Ort noch Raum dazu, gegen jenen Bericht zu repliciren und meiner von seinem Inhalt stark abweichenden Ansicht Geltung zu verschaffen. Ebensowenig will ich die Frage einer Erörterung unterziehen, ob es den Mitwirkenden ein für alle Mal untersagt sein soll, ihre Freude an einem neuaufgeführten Werke durch ein Einstimmen in den allgemeinen Beifall des Publikums zu äussern. Jedenfalls würden die Tenore des Chors selbst bei aller Enthaltsamkeit von Applaus meines Erachtens kaum an Klangfülle des Tons gewinnen. Aber einige Worte thatsächlicher Berichtigung kann ich nicht unterdrücken. Ihr geehrter Berichterstatter schreibt den Erfolg, welchen Bruch's »Schön Ellen« hier errang, zum Theil den Bemühungen hiesiger Musikschüler zu. Das ist durchaus unrichtig. Einmal war der Beifall ein ganz allgemeiner, dann haben die Schüler des Konservatoriums wohl freien Eintritt zu den Abendunterhaltungen für Kammermusik und zu den Proben, nicht aber zu den Aufführungen der Gewandhauskonzerte. Die wenigen Musikschüler, welche sich eine Eintrittskarte kaufen, erwerben damit selbstverständlich auch das Recht des ganzen übrigen Publikums, ihren Beifall zu spenden, wo es ihnen gut dünkt. Die Textzeilen ferner, welche Ihr geehrter Berichterstatter anführt, mögen in dieser Version vielleicht in Geibel's Gedichten stehen oder irrthümlicher Weise so auf dem Konzert-Programm abgedruckt worden sein. Ein feiner und denkender Künstler wie M. Bruch konnte diese Zeilen unmöglich in solcher Fassung einer Solostimme in den Mund legen. Mag die Abänderung nun vom Dichter oder vom Komponisten herrühren, Frau Bellingrath-Wagner sang: »Nun steht, ihr Brüder, nun steht, ganz nah, ganz nah schon hör ich die Weise; hasebt, schon zerbarst das Gewölk« u. s. f., und so steht es auch im Klavierauszuge. Was das Deutsche Requiem von Brahms betrifft, so ist allerdings zuzugeben, dass der elegante Gewandhaussaal kaum der Ort sein dürfte, in welchem das Publikum die gehörige Sammlung finden oder bewahren kann, welche nöthig ist, um diese so tiefinnerliche Schöpfung zu erfassen und in sich aufzunehmen. Seit es in gewissen hiesigen Gesellschaftskreisen zur Mode geworden, im Gewandhause abonnirt zu sein, seit die Konzert-Direktion den Grundsatz des Goethe'schen Theaterdirektors: »Wer Vieles bringt, wird Jedem Etwas bringen« adoptirte, hat das Konzertpublikum des Gewandhauses eine fühlbare Einbusse an dem feinen Urtheil erlitten, welchem man sonst auch ausserhalb Leipzigs so grosse Geltung einräumte. Vergehen doch oft Jahre, ohne dass ein den Abend füllendes Chorwerk dem Publikum vorgeführt wird! Geschieht es dann einmal, so findet die Aufführung ein zerstreutes, unvorbereitetes, weil an bunte, in allen Farben schillernde Programme gewöhntes Publikum. So hörte man bei einer vor drei Jahren im Ganzen sehr gelungenen Aufführung von Händel's Oratorium »Esther« vielfach über Langeweile klagen, und ein Theil unseres so vielgerühmten Gewandhauspublikums verliess vor dem Ende den Saal. Dasselbe kann man bei jedem Konzert erleben, in welchem eine Symphonie den Schluss bildet. Dennoch ist zuzugestehen, dass ein nicht geringer Theil des Publikums von dem Deutschen Requiem tief ergriffen war. Dass der äussere Erfolg sich nicht so glänzend gestaltete, wie bei der Bruch'schen Komposition, liegt einfach daran, dass man sich im Gewandhause bei geistlicher Musik des Beifalls zu enthalten pflegt. Dass das edle und schöne Werk in jenen Kreisen Leipzigs, denen Musik Lebensluft ist, eine bleibende Statt finden wird, bewies uns eine Privataufführung desselben in einem Hause, dessen Herrin (eine vielgefeierte Frau und Künstlerin) sich die Pflege des Aechten und Wahren in der Kunst zur Aufgabe gemacht hat. Der Kreis, der sich hier zusammenfand, und in dem keine unserer Leipziger musikalischen Notabilitäten fehlte, brachte von Anfang an jene gesammelte Stimmung mit, deren jedes ernstgemeinte und tiefempfundene Werk bedarf — denn Jeder fühlte, dass es etwas Reines und Edles sein müsse, was ihm in diesen Räumen geboten werde. So war denn auch der Eindruck ein tiefergreifender. Die Chöre waren vortrefflich studirt, sangen mit grösster Hingebung und feinster Nüancirung und kamen der Begleitung gegenüber (welche ausser der Orgel aus doppelt besetztem Streichquartett — die Blasinstrumente wurden am Flügel gespielt — bestand) vortrefflich zur Geltung, während bei der Aufführung im Gewandhause der an sich schwache Chor meistens durch die Wucht des Orchesters erdrückt wurde und der äussersten Anstrengung bedurfte, um sich in den reicher instrumentirten Nummern Geltung zu verschaffen. Dadurch machten nicht wenige Stellen den Eindruck des Gewaltsamen, besonders auch die vielerwähnte Fuge über dem Orgelpunkt. Wenigstens wirkte dieselbe bei jener Privataufführung, in einem mässigeren Tempo genommen, in keiner Weise verletzend, wie denn überhaupt die Tempi mir hier im Allgemeinen als der Intention des Komponisten entsprechender erscheinen wollten. Das Sopransolo aber ward von Frau Flinsch in so wunderbar schöner Weise gesungen, dass der ganze Satz ungleich poetischer wirkte als bei der Aufführung im Gewandhause. Die Art und Weise, wie die Künstlerin den sanftverklingenden Schluss: »Ich will euch wiedersehn« sang, war wahrhaft ergreifend und wird jedem Hörer unvergesslich sein. So wurde es denn wiederum einmal recht klar, in welch eminenter Weise das »Wie« der Aufführung namentlich bei einem neuen Werke für den Erfolg oder Nichterfolg bestimmend ist. Nicht weniger aber der Ort, an dem dieselbe stattfindet. So wenig günstig der Gewandhaussaal dem Werke von Brahms war, um so vortheilhafter würde dasselbe sich, natürlich mit einem Chor von entsprechend starker Besetzung, in den Räumen einer Kirche ausnehmen, wohinein das Publikum schon eine ganz andere, weit gesammeltere Stimmung mitbringt. — Das alljährliche Konzert zum Besten der hiesigen Armen (welches in Folge der Musikfülle in der letzten Woche leider sehr schwach besucht war) brachte zwei neue Instrumentalwerke, eine »Idyllische Scene« für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Orchesterbegleitung von J. Rietz und die fünfte Orchestersuite von Franz Lachner. Das Stück von Rietz besteht aus drei untereinander verbundenen Sätzen und ist von interessanter Struktur und anmuthiger Klangwirkung, welche guten Eigenschaften nur durch eine zu grosse Breite der Form einigermaassen beeinträchtigt werden. Die neue Lachner'sche Suite ist zarterer Natur als ihre älteren Schwestern (namentlich im Vergleich zu der im vorigen Jahre gehörten mit vollem Werk dahinbrausenden Es-dur-Suite) und giebt wiederum Zeugniss von der rüstigen Arbeitskraft des alten Meisters. In Uebereinstimmung mit dem milderen Ton des ganzen Werks tritt die in den übrigen Suiten so energisch gehandhabte Kontrapunktik hier weniger hervor, es fehlt dafür nicht an frischen melodischen Zügen, welche weniger als sonst sich der Trivialität zuneigen. Frl. Strauss aus Basel sang mit anerkennenswerther Koloraturfertigkeit eine Arie aus Rossini's »Semiramis«, ferner ein Lied von Schubert mit obligater Klarinette: »Der Hirt auf

dem Felsen« (wobei Hr. Landgraf die Klarinettpartie zur schönsten Geltung brachte) und zwei Lieder von Schumann: »Mit Rosen und Myrthen« und »Der Hidalgo«. Der anmuthige Stimmklang, die tiefe Empfindung und die unbefangene Liebenswürdigkeit des Vortrags trugen der jungen Künstlerin reichen Beifall und mehrere Hervorrufe ein, nur die Wahl des letzten Schumann'schen Liedes erwies sich als eine wenig passende. Ein Hidalgo, der seine Liebesabenteuer und die Heldenthaten seiner Toledaner Klinge besingt, das ist denn doch ein Gegenstand, der sich im Munde einer jungen Dame in moderner Konzerttoilette wunderlich genug ausnimmt. Auch erfordert das Lied seinem ganzen Charakter nach den Tenorklang. — Im zwanzigsten und letzten Abonnementkonzert hörten wir das *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* und *Benedictus* aus der Cdur-Messe von Beethoven und die neunte Symphonie desselben Meisters. Die Soli wurden durch Fräul. Strauss, sowie durch Fräul. Borré und die Herren Rebling und Ehrke vom hiesigen Stadttheater in musikalisch tüchtiger Weise ausgeführt. Doch liess der Vortrag sämmtlicher Solisten sowohl in der Messe wie im Schlusssatze der Symphonie eine gewisse Weihe vermissen, und die Quartettsätze der Symphonie klangen ziemlich unfrei, so dass man das Schwierige und Gewagte des Vokalsatzes nicht ohne Peinlichkeit empfand. Der Chor hielt sich im Ganzen brav, die Soprane klangen sogar mitunter vortrefflich, waren jedoch dem Orchester gegenüber zu sehr in der Minderzahl, um sich immer mit Erfolg geltend zu machen. Die Akustik des Gewandhaussaales ist im Ganzen für die Klangwirkung gerade der neunten Symphonie eine wenig günstige. Doch ist die Leistung des Orchesters als eine vorzügliche zu bezeichnen, und die ersten drei Symphoniesätze sind hier wohl lange nicht in solcher Vollendung gehört worden. — Die Aufführung der Bach'schen Matthäus-Passion, welche am Charfreitag wie üblich in der Thomaskirche stattfand, ist als eine wohlgelungene zu bezeichnen. Die Soli fanden in Frau Julienne Flinsch, Frau Hüfner-Harken und in den Herren Schild und Behr ausgezeichnete Vertreter. Letzterer hat hier bei uns ein Privilegium für die Partie des Christus, er singt sie mit so tiefer Empfindung, mit solcher Weihe, dass trotz mancher kleiner Intonationsmängel seines Gesanges selbst bedeutendere Künstler ihn auf diesem Felde nicht aus der Gunst des Publikums zu verdrängen vermochten. Herr Schild sang die anstrengende Partie des Evangelisten mit anerkennenswerther Ausdauer, und seine Stimme schien an Kraft und Fülle, wie sein Vortrag an Frische gegen früher bedeutend gewonnen zu haben. Frau Hüfner-Harken hätte wohlgethan, ihr schönes Organ hin und wieder etwas zu mässigen, wie denn überhaupt ihrem Gesang die letzte künstlerische Feile noch abgeht. Es trat dieses besonders hervor im Vergleich zu unserer ausgezeichneten heimischen Sängerin, Frau Flinsch, welche nach längerem Verstummen zum ersten Male wieder vor die Oeffentlichkeit trat und die Sopranpartie zwar mit zarter Stimme, aber in künstlerisch wahrhaft vollendeter Weise sang. Ihr verdankten wir es, dass zwei sonst weggelassene Sopran-Arien: »Ich will dir mein Herze schenken« und »Aus Liebe will mein Heiland sterben« (erstere nach der Bearbeitung von Robert Franz) wieder in ihre Rechte eingesetzt wurden. Sonst war man dem alten Schlendrian getreu geblieben. Die Alt-Arie: »Erbarme dich« wurde wie ehedem vom Sopran gesungen, weil früher einmal die mangelhafte Leistung einer Altistin dieses wünschenswerth gemacht hatte, und die Knabenstimmen beim Choral: »O Lamm Gottes« im Eingangschor wurden wie sonst von dem Klang der Trompete und Tenorposaune erdrückt. Man hat freilich Pietätsgründe für das Beibehalten dieser Einrichtung, welche von Mendelssohn selbst herrührt, der bekanntlich auch die Orgelstimme ausgesetzt hat. Da aber die Orgel in den seltensten Fällen zum Orchester stimmt, so wäre — zumal man die Passionsmusik alljährlich hier aufführt — doch wohl einmal ein Versuch mit der Bearbeitung von R. Franz zu wagen, ohne dass dem Andenken Mendelssohn's damit zu nahe getreten würde.

* **Wien**, 24. März. *H. K.* Das letzte philharmonische Konzert brachte: »Eine Faust-Ouvertüre« von R. Wagner, ein Konzert (in D-moll) für zwei Violinen von S. Bach, die Soli von Hellmesberger und Grün gespielt, den Pilgermarsch aus Berlioz' »Harald«, den »Furientanz und Reigen seliger Geister« aus Gluck's »Orpheus« und die Pastoral-Symphonie — mit Ausnahme des Bach'schen Konzerts durchweg bekannte Kompositionen, wie denn überhaupt die Zahl der in den acht Produktionen vorgeführten Novitäten nur eine geringe war. Das Haus war von Zuhörern überfüllt, und es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass diese Konzerte, in welchen der Schwerpunkt der grossen Instrumentalmusik gelegen ist, im neuen Opernhause ihre Fortsetzung finden werden. — Gleich den Philharmonikern hat auch Hellmesberger mit der achten seine Quartettsoiréen geschlossen. Haydn und Beethoven bildeten das Programm. Der Konzertgeber spielte an diesem Abend mit besonderer Wärme, und es fehlte nicht an Ovationen, die dem, um die Kammermusik so hochverdienten Künstler von Seiten des Publikums dargebracht wurden. — Ferdinand Hiller hat sich von Wien in einer Weise verabschiedet, die ihm das freundlichste Andenken sichern musste. Er veranstaltete im Salon Streicher für seine Freunde und Bekannten ein durchweg aus eigenen Kompositionen bestehendes Konzert, in welchem er, theils als Solist, theils als Begleiter von Frauenchören, den Klavierpart ganz allein bestritt. Von den acht Musikstücken, die zur Aufführung gelangten, gefielen namentlich die *Gavotte*, *Sarabande* und *Courante* (Op. 115), mehrere Chöre und kleinere, reizende Klavierstücke, die als »Bagatellen« figurirten, und schliesslich, da das Beifallrufen nicht enden wollte, auf eine »Phantasie« hinüberleiteten, welche mit dem »Zur Guitarre« anhob und nach und nach die Themen der vorausgegangenen Klavierstücke auf das Anmuthigste ineinander verflocht. Hiller glänzte da als vortrefflicher Klavierspieler, und die Zuhörer, die in dem gedrängt vollen Saale bis zu Ende ausgeharrt hatten, schieden von dem genussreichen Konzert mit den angenehmsten Eindrücken. — Der »Männergesangverein« und der »Schubertbund« (Verein von Lehrern) produzirten sich ebenfalls vor ihren unterstützenden Mitgliedern und einer ausserdem noch zahlreichen Zuhörerschaft. Der »Männergesangverein« hatte sich ein ziemlich kurzes, nur mit zwei Novitäten ausgestattetes Programm von acht Nummern zusammengestellt. Die neuen Chöre waren: »Ein Bild aus Neapel« von Hebbel, komponirt von Engelsberg, ein Tonbild, dem es nicht an Stimmung fehlt, und ein frisches »Jagdlied« von Mendelssohn. Den Preis trugen Schubert's »Mondenschein« und »Gesang der Geister über den Wassern« davon. Auch die übrigen, bereits bekannten Chöre von Esser, Abt, Schumann und Weinwurm fanden beifällige Aufnahme. Im Baritonsolo aus Schumann's »Genoveva« machte die sonore Bassstimme des Dr. Krauss sehr vortheilhaften Eindruck. Die Aufführung leiteten Herbeck und Weinwurm. — Der »Schubertbund« brachte diesmal nicht blos Männer-, sondern auch gemischte Chöre und Solovorträge. Auch dieser Verein hat sein ständiges Publikum, das die Produktionen desselben mit Vergnügen hinnimmt. — Im Burgtheater gab am Palmsonntag und dem darauffolgenden Tag die Tonkünstler-Societät »Haydn« in üblicher Weise (unter Dessoff's Leitung) ihr Konzert, wobei die »Walpurgisnacht« von Mendelssohn, ein Klavierkonzert in C von Mozart, gespielt von Epstein, und Beethoven's »Christus am Oelberg« zur Aufführung gelangten. Die Soli sangen die Damen Dustmann und Gindele und die Herren Bignio und Walter. Die Aufführungen des »Haydn« sind immer recht gut besucht, erheben sich aber, wenigstens im Chor und Orchester, nicht über das Maass des Anständigen. — Einen Glanzpunkt in der laufenden Konzertsaison bildete die (zweite) Vorführung der Johannes-Passion von S. Bach im ersten ausserordentlichen Gesellschafts-Konzerte unter Herbeck's Leitung. Die Soli sangen Frl. Magnus und Gindele, die Herren Stockhausen, Walter und Dr. Krauss. Die Chöre exekutirte der Singverein, das Viola-Solo spielte J. Hellmesberger, am Klavier fungirte Nottebohm. Das Konzert fand Abends im grossen Redoutensaal statt, und der Erfolg der im Ganzen sehr gelungenen Aufführung war abermals ein ausserordentlicher. Die Bassarie mit Chor im zweiten Theil, die Altarie daselbst und mehrere Chornummern verfehlten nicht eines tiefen Eindrucks auf die mit gespannter Aufmerksamkeit lauschende Zuhörerschaft. Fräul. Magnus (Sopran) und Herr Walter (Evangelist) ernteten ebenfalls reichlichen Beifall. — Der Konzerte im kleineren Stil giebt es noch immer eine schwere Menge. Röver konzertirte auf dem Cello, Brüll auf dem Klavier, Berzon auf der Violine, Dubez auf der Flöte u. s. w. — Im Hofoperntheater schritt wieder, nach langer Pause, Weber's »Euryanthe« über die Breter, die Hauptpartien von Frau Wilt und Dustmann und von den Herren Beck und Walter gesungen, Orchester und Chöre vortrefflich studirt. Die Oper wurde einmal gegeben und scheint wieder für lange Zeit vom Repertoir verschwinden zu wollen, obschon Besuch und Aufnahme sich günstig gestalteten. — Im Karltheater wird der Tenorist Sontheim zu einem Gastspiel erwartet.

* **Karlsruhe.** Das erheblichste musikalische Ereigniss der letzten Wochen war die erste Aufführung des Deutschen Requiems von Johannes Brahms durch den philharmonischen Verein. Das schwierige Werk war mit der grössten Liebe unter Levi's Leitung von allen Mitwirkenden einstudirt und hat denn auch einen tiefen Eindruck gemacht. Es knüpft sich für uns das besondere Interesse daran, dass die Komposition hier in Karlsruhe entstanden ist. Leugnen lässt sich nicht, dass der Chor in den ersten Proben dem Werke etwas befremdet gegenüberstand. Es geht ein so tiefer Ernst durch alle Chöre, und überall sind die strengeren Formen der Musik mit solcher Konsequenz gehandhabt, dass der Hörer nur durch wirkliches Eingehen auf den Sinn und Geist der einzelnen Nummern zum Genuss durchdringen kann. Auf alle leichtbestechenden Mittel hat der Komponist verzichtet, während er doch mit vollster Sicherheit über die Effekte des Chorgesangs und Orchesters zu verfügen weiss. Andererseits wird man anerkennen müssen, dass der Ausdruck der meisten Chöre, wenn einmal richtig erfasst, ein ausser-

ordentlich bestimmter und desshalb klarverständlicher ist. So ist der Anfangs- und der Schlusschor — »Selig sind die Todten« — von unendlicher Innigkeit. Die harmonischen Fügungen haben etwas ganz Eigenartiges — hin und wieder erinnern sie an den alten Eccard, dann klingt wohl einmal Beethoven oder Bach an; allein von eigentlicher Nachahmung kann doch kaum die Rede sein. In die düstere Erhabenheit des zweiten Chors (»Denn alles Fleisch ist wie Gras«) findet man sich bald hinein; es ist das jedenfalls ein ganz grossartiges Musikstück. Ebenso kann das folgende Gebet (»Herr lehre doch mich«) nicht ohne die tiefste Wirkung bleiben. Nur die Schlussfuge (»Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand«) ist schwer zu voller Klarheit zu bringen, theils wegen des langen Orgelpunkts auf dem tiefen *D*, theils weil das Thema der Fuge mit einem tiefen Tone einsetzt, theils wohl auch, weil man selten so gewaltige Stimmmittel zur Verfügung hat, als hier nöthig zu sein scheinen. Um so klarer und wohlthuender wirkt der folgende Chor: »Wie lieblich sind deine Wohnungen«, wo es dem Komponisten aufs Glücklichste gelungen ist, strenge Polyphonie mit durchsichtigem Wohllaute zu vereinigen. Ein wahrer Lichtpunkt der Aufführung war das Sopransolo mit Chor: »Ihr habt nun Traurigkeit, aber ich will euch wieder sehen«. Diese Nummer ist von unbeschreiblich seelenvoller Innigkeit, und es ging unverkennbar nach ihrem Beschlusse jenes Schweigen tiefster Ergriffenheit durch das ungemein zahlreich versammelte Publikum, welches einen ganz ungewöhnlichen Eindruck verräth. Dann brach allgemeiner Beifall los. An diesem hatten der rührend kindliche Ausdruck und die schöne Stimme der Sängerin, Fräulein Hausmann, auch ihren Antheil. Die junge Künstlerin bildet sich hier bei Frau Viardot zur Konzertsängerin aus, und wenn nicht Alles täuscht, hat sie eine schöne Zukunft vor sich. Im vorletzten Chor machte sich dann der schöne Bariton unseres Hauser, wie schon in Nr. 3, bestens geltend. Nach dem eigenthümlich schwermüthigen Anfang »Denn wir haben hier keine bleibende Statt«, der so höchst bezeichnend das tiefe, ängstliche Suchen und Sehnen des Gemüths wiedergiebt, wirkte die feierliche Ankündigung: »Siehe, ich sage euch ein Geheimniss« u. s. w. gewaltig, und als nun der Chor in mächtiger Steigerung durch das heroische *Allegro*: »Tod, wo ist dein Stachel ?« hindurch sich zu der grossen C dur-Fuge: »Herr du bist würdig« etc. hindurchgearbeitet hatte und diese mit voller Kraft zu Ende brachte, gab sich ebenfalls lebhafter Beifall der Zuhörer zu erkennen. Der Schluss leitet dann mit rührender Innigkeit zu der ernstfriedlichen Stimmung zurück, mit der das Werk begonnen hat. — Dass die Urtheile über eine so tiefsinnige Komposition auseinandergehen, ist nicht zu verwundern. Auch hier brachte die »Karlsruher Zeitung« zunächst eine ziemlich ungünstige Recension. Der Verfasser berief sich auf den geringen Eindruck, den das Werk in Köln gemacht habe. Dabei war freilich übersehen, dass man dort seltsamer Weise nur vier Sätze aufgeführt hat und dass man nach diesen über eine Ermüdung der Stimmen klagte, von der bei dem hiesigen viel kleineren Chor Nichts zu spüren war. Auch blieb es bei dieser mehr abweisenden Stimme in der Zeitung nicht. Sehr bald folgte eine Erklärung von Mitgliedern des Vereins, welche sich entschieden gegen die Ansicht des ersten Recensenten verwahrten. Dann enthielt dieselbe Zeitung eine eingehende Würdigung des Werks aus anderer Feder, welche dasselbe mit wärmster Anerkennung besprach. Besonders wurde hier auch die glückliche Wahl des Textes betont, die Andere für verfehlt erklären, weil zu wenig eigentlich dramatisches Fortschreiten darin sei. Als ob das nicht bei dem althergebrachten lateinischen Requiems-Text genau eben so wäre! Jedenfalls wird ganz allgemein eine Wiederholung der Aufführung gewünscht und diese wird denn auch wohl demnächst erfolgen.

✱ **Karlsruhe.** In einem Orchester-Konzert hörten wir zuletzt ausser der Coriolan-Ouvertüre Schumann's A moll-Konzert von Jaell ganz meisterhaft vorgetragen, und dann ein Bach'sches C dur-Konzert für zwei Flügel, wobei Frau Jaell trefflich mitwirkte. Den Schluss des Konzerts bildete M. Bruch's Es dur-Symphonie. Aber obgleich die Frithjofs-Sage hier vielleicht mehr geliebt wird, als sie verdient, gelang es der neuen Komposition in keiner Weise, auch nur einigen Erfolg zu erlangen. — Das Theater hat unlängst Mendelssohn's »Heimkehr aus der Fremde« neu einstudirt. Bei der trefflichen Aufführung unter Kalliwoda's Leitung kam die liebenswürdige Komposition zu voller Geltung; sie enthält unzweifelhaft schon alle Vorzüge, welche die Werke des jungen Mendelssohn so auszeichnen; und es scheint durchaus wünschenswerth, dass dieses duftige und zugleich so muntere Liederspiel unserm Repertoire erhalten bleibe. — Endlich hat auch hier ein Konzert von Carlotta Patti stattgefunden. Bereits vier bis sechs Wochen vorher waren Anschlagszettel in demselben Formate an den Ecken zu lesen, welches wir sonst bei Pferderennen gewöhnt sind. Unter den Genüssen, welche geboten wurden, waren auch Dinge, wie Reminiscenzen aus Flotow's Martha u. a. Leute, welche trotzdem das Konzert besucht haben, berichten, es sei sehr voll gewesen und es habe an dem bei solchen Veranlassungen traditionellen Applaus nicht gefehlt.

✱ **Oldenburg.** (Siebentes Abonnementkonzert der Hofkapelle am 19. März.) Ouvertüren zu Iphigenie in Aulis (mit dem Schluss von Wagner) und zu Faust von Spohr. Symphonie (C-dur) von Schumann. Konzert für die Violine von Max Bruch (zum ersten Male), gespielt von Herrn Konzertmeister Engel. Gesangsvorträge der Fräul. Katharina Lorch aus Schwerin. Letztere sang »*Parto*« aus Titus, Arie aus Semiramis von Rossini und Lieder von Schumann. Sie war dem hiesigen Publikum noch ganz fremd und gewann rasch Aller Herzen durch den echt künstlerischen, sinnigen Vortrag namentlich der Lieder; die Stimme ist ein prächtiger Alt von grossem Umfang. Das Violinkonzert von Bruch, von Herrn Engel mit schöner Technik und verständnissvoller Auffassung vorgetragen, wurde auch hier als ein schönes, bedeutendes Werk warm begrüsst, namentlich das wunderbar schöne, innige *Adagio*.

✱ **Magdeburg.** (Aufführung des »König Oedipus«.) Freitag den 19. März führten die Primaner des königl. Domgymnasiums zur Vorfeier des Allerhöchsten Geburtstags Sr. Majestät des Königs im Hörsaale der Anstalt unter Leitung ihres Gesanglehrers des kgl. Musikdirektors und Domchordirigenten C. Wachsmuth den König Oedipus des Sophokles mit der Musik von Heinr. Bellermann auf. Der Direktor des Gymnasiums Dr. Wichert hatte zu dieser Festaufführung durch ein Programm ein zahlreiches Auditorium eingeladen, welches der sowohl in musikalischer als auch deklamatorischer Beziehung wohl gelungenen Vorstellung ihren anerkennenden Beifall nicht versagen konnte. Die Aufführung fand indess ohne Kostüm (im schwarzen Frack) und zwar in deutscher Sprache statt. Die vom Komponisten für volles Orchester geschriebene Instrumentalbegleitung hatte der Dirigent in Rücksicht auf Raum und Mittel in zweckmässiger Weise für doppeltbesetztes Streichquartett mit Pianoforte arrangirt; und auch in dieser Form verfehlte die Musik nicht einen wohlthuenden Eindruck in den Hörern zu hinterlassen.

✱ **Münster**, 19. März. Gestern Abend kam hier im neunten Konzert des Musik-Vereins Brahms' Deutsches Requiem vor einer zahlreichen, gespannt lauschenden Zuhörerschaft zur ersten Aufführung. Wer Ohren hat zu hören, hat den erhabenen Ernst, die tiefe Herzens-Innigkeit, die mächtig ergreifende Gewalt dieser Musik empfunden. Die Chöre »Selig sind die da Leid tragen«, »Wie lieblich sind deine Wohnungen« und »Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben« gelangten am unmittelbarsten zum Verständniss. Möge über Einzelnes Meinungsverschiedenheit laut werden, dürften auch Gegner des ganzen Werkes nicht ausbleiben, — im Allgemeinen ist der Eindruck desselben als ein günstiger, seines Inhalts würdiger zu bezeichnen. Die Aufführung gelang vorzüglich; Chor, Soli und Orchester wetteiferten unter Grimm's Leitung in erfreulichem Ehrgeiz zu schwungvollem Vortrage; nirgends machte sich (nach den immerhin anstrengenden Proben) eine Ermüdung der Stimmen bemerkbar. Den Schluss des Konzerts bildete eine lebhaft angeregte Aufführung von Beethoven's gewaltiger C moll-Symphonie. y.

✱ Am 6. März gelangte durch Stern's Gesangverein in Berlin Bach's H moll-Messe zur Aufführung. Der Bericht darüber in den »Signalen« enthält u. a. Dieses —: »Unter dem Eindruck einer so vortrefflichen Aufführung namentlich erscheinen die Bestrebungen jener armseligen dilettantischen Schächer, sie mögen Gervinus oder Chrysander heissen, den alten Thomas-Kantor herabzusetzen, nur um Händel einige Zoll höher zu zerren, wahrhaft kläglich und dürftig. Gegen den alten Tonheros Bach bleibt Händel doch nur ein »Musterknabe«. Das eine »*Crucifixus*« wiegt den ganzen »Messias« und das »*Sanctus*« den ganzen übrigen Händel auf. Mir wird immer klarer, dass die Herren von Händel ebenso wenig verstehen, wie von Bach«. (»Signale« Nr. 24 vom 11. März, S. 373.)

✱ Die Besprechung des jüngsten Konzerts der Hamburger Singakademie (Bach's Kantate und Brahms' Requiem) im »Hamb. Correspondenten« beginnt mit folgenden Satzbildungen —: »Ueber das Bach'sche Eingangswerk selbst, d. h. als Komposition, zu berichten, möchte müssig erscheinen. Des Komponisten Name — Dank dem Goldgräber Mendelssohn-Bartholdy — steht Gott sei Dank! jetzt — gegenüber dem exclusiven Händel-Shakespeare-Kultus — so unangefochten, so einzig da, wie weiland Homer und Palestrina, Sophokles und Gluck, Pindar und Beethoven. Einzig — will heissen: einzig in seiner Art, und das ist besser, als: gross und grösser u. s. w.; individuell, besonders, und dennoch objektiv — nicht blos vokal, sondern auch instrumental — und das ist mehr (Händel bietet uns nicht minder mehrere Seiten) als von Allem blos das Eine«. — Gedenkt der anonyme Referent in diesem freundlichen Sinne fortzufahren, so bitten wir um Klarheit und möchten ihm dabei obenstehende Reissmanniade aus Berlin als Muster empfehlen.

ANZEIGER.

[60]

Neue Musikalien

im Verlage von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Kleinere Stücke für das Pianoforte. Neue Ausgabe. 8. **Roth kartonnirt.** 1 Thlr. 15 Ngr.
—— Op. 55. **Symphonie** Esdur, für 2 Pianoforte zu 8 Händen. Arrang. von Aug. Horn. 4 Thlr. 15 Ngr.
—— **Sonaten** für Pianoforte und Violine. Arrang. für Pianoforte und Violoncell von Friedr. Grützmacher.
Nr. 1. Ddur. Op. 12 Nr. 1. 1 Thlr. 10 Ngr.
Nr. 2. Adur. Op. 12 Nr. 2. 1 Thlr. 7½ Ngr.
Holstein, Franz von, Ouverture zu »Der Haideschacht«, Oper in drei Akten. Orchesterstimmen 2 Thlr. 20 Ngr.
Knorre, E. de, Op. 1. **Au Bord du Ruisseau,** p. Piano. 17½ Ngr.
Mozart, W. A., Symphonien. Arrang. f. das Pfte. zu 4 Hdn. Neue Ausgabe. Zweiter Band. Nr. 7—12. **Roth kart.** 2 Thlr. 15 Ngr.
Reinecke, C., Op. 93. **König Manfred.** Oper in fünf Akten. Text von Friedr. Röber. Klavierauszug. Daraus einzeln:
Nr. 21. **Entr'act.** 5 Ngr.
Schubert, Franz, Lieder und Gesänge. Neue revidirte Ausg. 8. **Für eine tiefere Stimme eingerichtet.** Fünfter Band. **Schwanengesang. Vierzehn Gesänge. Roth kart.** 20 Ngr.
Stephany, J. B., Op. 8. **Minuetto** pour Piano. 15 Ngr.
—— Op. 9. **Faribolo.** Etude humoristique pour Piano. 20 Ngr.
—— Op. 12. **Toccata.** Grande Etude de Concert pour Piano. 15 Ngr.
Taubert, Ernst Ed., Op. 7. **Der Trompeter von Säckingen.** Lieder aus Welschland. Ein Cyklus von 9 Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 7½ Ngr.
Vogt, Jean, Op. 26. **Etude** Nr. 8 tirée des 12 grandes Etudes pour Piano. 10 Ngr.
—— Op. 69. **3 Impromptus** für das Pianoforte. Hieraus einzeln: Nr. 1. 10 Ngr.
Wohlfahrt, H., Op. 63. **Tonbilder** für geübtere junge Pianisten. 25 Ngr.
Wolff, Gustav, Op. 4. **Drei Charakterstücke** für das Pianoforte zu 4 Händen. 1 Thlr.

---

[61]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für

Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)

komponirt von

Johannes Brahms.

Op. 45.

Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr.
Chorstimmen: Sopran und Bass à 17½ Ngr.
Alt und Tenor à 20 Ngr.
Solostimmen 3 Ngr.
Klavier-Auszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr.
Demnächst erscheint noch der Klavierauszug zu 4 Händen.

---

[62]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

MARSCH

für Orchester

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 108.

(Nr. 37 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 20 Ngr. Stimmen 1 Thlr.
Für Pianoforte à 2 ms. 17½ Ngr.
Für Pianoforte à 4 ms. 25 Ngr.

---

[63] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Die hohe Schule des Violinspiels.

Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts, für Violine und Pianoforte bearbeitet von

Ferdinand David.

Nr.	Werk	Thlr.	Ngr.
1.	**Biber,** Sonate. C moll	1	5
2.	**Corelli,** Folies d'Espagne. D moll	1	5
3.	**Porpora,** Sonate. G dur	—	25
4.	**Vivaldi,** Sonate. A dur	—	22½
5.	**Leclair,** Sonate. (Le Tombeau)	1	—
6.	—— Sonate. G dur	1	10
7.	**Nardini,** Sonate. D dur	1	7½
8.	**Veracini,** Sonate. E moll	1	10
9.	**J. S. Bach,** Sonate. E moll	1	—
10.	—— Sonate. C moll	1	7½
11.	**Händel,** Sonate. A dur	—	25
12.	**Tartini,** Sonate. D dur	1	—
13.	**Vitali,** Ciaconna. G moll	1	5
14.	**Locatelli,** Sonate. G moll	—	25
15.	**Geminiani,** Sonate. C moll	1	7½
16.	Sonate. A moll (ohne Autornamen)	1	—
17.	Sonate. Es dur (ohne Autornamen)	1	—
18.	Sonate. C moll (ohne Autornamen)	—	27½
19.	**Fr. Benda, Mestrino, Stamitz, Locatelli,** Capricen. B dur, C dur, C moll, C dur, D dur	1	22½
20.	**W. A. Mozart,** Andante, Menuett und Rondo	1	15

Eine Sammlung von hohem Werthe, welche nicht genug empfohlen werden kann. Kein Geiger von Belang, oder der es werden will, wird auf das Studium dieser Werke verzichten wollen oder können, und der Wichtigkeit für das Studium steht ihr Werth für öffentlichen und Salon-Vortrag gleich, wofür sie durch den anerkanntesten Meister in diesem Fache bearbeitet sind.

---

[64]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Theodor Kirchner.

Op. 2. **Zehn Klavierstücke.** Heft I. 27½ Ngr. Heft II. 25 Ngr.
- 7. **Albumblätter.** Neun kleine Klavierstücke. 25 Ngr.
- 8. **Scherzo** für das Pianoforte. 15 Ngr.
- 9. **Präludien** für Klavier. (Frau Clara Schumann gewidmet.) 2 Hefte à 1 Thlr. 5 Ngr.
- 10. **Zwei Könige.** Ballade von Em. Geibel für Bariton und Pianoforte. (Seinem Freunde Jul. Stockhausen gewidmet.) 15 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. April 1869. **Nr. 15.** IV. Jahrgang.

Zur Theorie der Musik.

Akkordfolge.

Von **Wilhelm Rischbieter.**
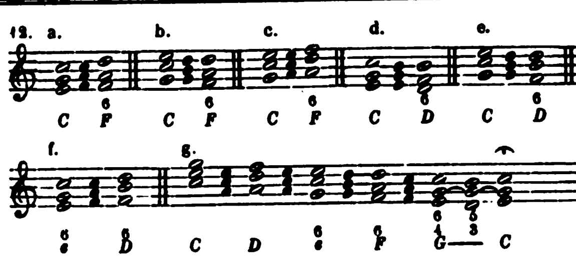
(Fortsetzung.)

Je grösser die Verwandtschaft zwischen zwei Akkorden ist, um so weniger ist ein melodisches Fortschreiten der Stimmen nothwendig; je grösser die Verwandtschaft zweier Tonarten ist, um so weniger Akkorde sind nothwendig, um aus der einen in die andere zu gelangen. Eine Folge nichtverwandter Dreiklänge verlangt daher mehr Melodie-, und der Uebergang in eine nichtverwandte Tonart mehr Harmoniefolgen. Die Melodiefolgen vernehmen wir gleichzeitig, die Harmoniefolgen nach einander; und brauchen wir desshalb zu einer Modulation mehr Zeit, als zu einer Akkordfolge.

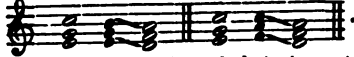
Soll auf den Dreiklang *C-e-G* der Dreiklang *D|F-a* folgen, so muss dieser Uebergang durch einen Dreiklang vermittelt werden, der mit *C-e-G* und *D|F-a* verwandt ist. Der Uebergang des einen in den andern wird sich daher, wenn der erste primäre Lage hat, so gestalten: 10. . Wollen wir von dem tonischen Dreiklange zu dem Dreiklange der siebenten Stufe, so muss dieser Uebergang, wenn wir wieder mit der primären Lage *C-e-G* beginnen, durch *e-G-h* vermittelt werden: 11. . Es ist, wie wir ersehen, die Fortschreitung aus dem ersten der unverbundenen Dreiklänge in den zweiten dieselbe, wie sie aus dem vermittelnden nach dem zweiten sein würde. Dieser übergangvermittelnde Dreiklang darf aber nicht in sekundärer Akkordlage erscheinen, sondern stets in primärer; denn ein sekundärer Akkord ist immer als ein unselbständiger, aus einer Folge hervorgehender zu betrachten.

Wir können hier nicht Alles wiederholen, was uns Hauptmann in seiner Harmonik über diesen Gegenstand schon so ausführlich mitgetheilt, und müssen desshalb den Leser auf den Abschnitt »Akkordfolge« in Hauptmann's »Natur der Harmonik« verweisen.
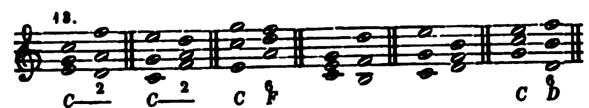
Wir lassen jetzt noch einige solcher Akkordverbindungen folgen und führen den vermittelnden Dreiklang zur besseren Uebersicht mit an.



Bei diesen Akkordverbindungen können wir wahrnehmen, dass die vermittelte Fortschreitung weder offene noch verdeckte Quinten entstehen lässt. Wo erstere zum Vorschein kommen, da ist eben dem Begriffe der Folge widersprochen, weil in diesem Falle zwei primäre Akkorde nebeneinander zu stehen kommen: . Verdeckte Quinten kommen bei nicht verwandten Dreiklängen dann zum Vorschein, wenn (bei enger Harmonielage) die sekundäre Lage des einen zu der primären Lage des anderen übergeht: . Die sekundäre Akkordlage *e-G-C* kann auf die primäre Lage *e-G-h* oder *F-a-C* bezogen werden, es gewährt uns aber keiner dieser beiden Dreiklänge ein Uebergehen nach *D-F-a*:
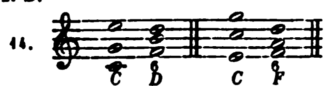


Beispiel 12 zeigt uns, dass sich auch bei einer streng vermittelten Folge unverbundener Dreiklänge nicht immer alle Stimmen stufenweise fortbewegen können; daher werden auch alle derartigen Akkordverbindungen, wo zwei Stimmen stufenweise fortschreiten, zu den allgemeingültigen zu zählen sein, vorausgesetzt, dass keine verdeckten (oder gar offenen) Quinten zum Vorschein kommen. Wir lassen hier einige Akkordverbindungen dieser Art folgen:
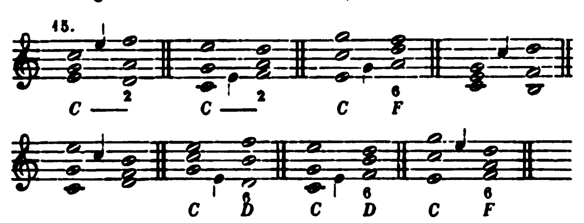


Diese Akkordfolgen mit den in Beispiel 10, 11, 12a und f vorhandenen zusammengestellt, sind zu vergleichen mit zwei verschiedenen Modulationen, die, beide von einer Tonart ausgehend, uns zu demselben Ziele führen.
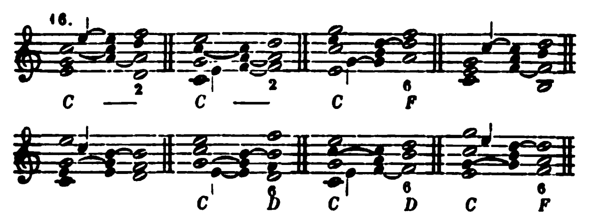
Wie nun der allerschnellste Uebergang aus einer Tonart in eine dieser entfernt liegende immer noch ein Uebergang bleibt, und am richtigen Orte auch von sehr guter Wirkung sein kann, so ist es auch unter Umständen zu rechtfertigen, wenn sich bei einer Folge nichtverwandter Dreiklänge nur eine Stimme stufenweise fortbewegt, und die übrigen beiden springen, z. B.
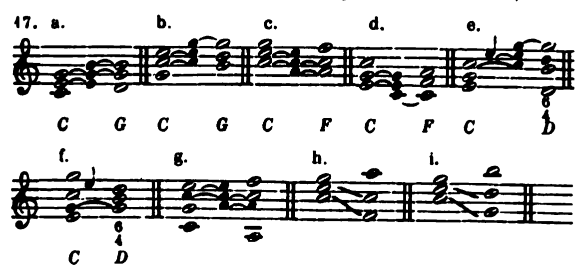


Da bei direkter Stimmenverbindung keine Stimme ein oder mehrere Intervalle des ersten (oder zweiten) Akkords überspringt, so müssen wir uns auch bei den in Beispiel 13 und 14 aufgestellten Akkordfolgen die übersprungenen harmonischen Töne hinzudenken können, ohne dass dadurch fehlerhafte Fortschreitungen zum Vorschein kommen, z. B.



Durch dieses Verfahren wird es uns auch nicht schwer fallen, die Dreiklänge aufzufinden, durch welche die in Beispiel 13 und 14 aufgestellten Akkordfolgen vermittelt werden. Wir haben es hierbei nur mit den Stimmen zu thun, die sich in gleicher Richtung fortbewegen, und müssen von dem Grundsatz ausgehen, dass eine sogenannte zerstreute oder weite Harmonielage für die Theorie nur eine unausgefüllte fortgesetzte enge sein kann:



Wenn es sich rechtfertigen lässt, bei Folgen nichtverwandter Dreiklänge zwei Stimmen sprungweise fortschreiten zu lassen, so wird ein solches Verfahren in einem noch höheren Grade bei Folgen quintverwandter Dreiklänge statthaft sein. Da aber eine solche Stimmenfortschreitung das Liegenbleiben des übergangvermittelnden Tons ausschliesst, so muss dieselbe durch einen zwischenliegenden Dreiklang vermittelt werden, z. B.



Die Akkordverbindungen bei a, b, c und d zeichnen sich vor den folgenden dadurch aus, dass der Sprung in jeder der fortspringenden Stimmen nicht die Grösse überschreitet, die hier zu einem Sprunge nothwendig ist; es liegt daher der Stimmenführung dieser vier ersten Akkordfolgen weniger Absichtliches als Nothwendiges zu Grunde.

Das Fortspringen aller Stimmen ist auch bei Folgen quintverwandter Dreiklänge unstatthaft; es wird uns natürlich bei verwandten Akkorden immer noch besser klingen, als bei nichtverwandten; wie auch das unvorbereitete Auftreten einer Tonart, die mit der vorhergehenden im zweiten Grade verwandt ist, einem solchen Auftreten einer der vorausgegangenen Tonart fast gar nicht verwandten vorzuziehen ist.

Ueber die in Beispiel 17 h und i vorkommenden verdeckten Quinten wollen wir bemerken, dass die erste zu den schlechten, die zweite zu den guten gehört; denn bei der allerdirektesten Stimmenverbindung muss bei der Folge *C* : I—V, *e* nach *D* fortschreiten (siehe Beispiel 1). Die verdeckte Quinte, die dann dadurch entsteht, dass der Bass den nächsten Weg einschlägt, um von dem Grundton des ersten Dreiklangs zu dem des zweiten zu gelangen, kann unmöglich zu den schlechten gezählt werden: . Beispiel 17 i ist hinsichtlich der Stimmenführung ganz mit vorstehender Akkordfolge zu vergleichen. Mit der verdeckten Quinte in Beispiel 17 h verhält es sich aber anders. Bei der Akkordfolge *C* : I—IV wird, wenn die direkteste Stimmenverbindung stattfindet, *e* nicht nach *C* springen können. Diese Fortschreitung ist desshalb noch nicht falsch (siehe Beispiel 17 c und d), nur ist sie nicht in jeder Akkordlage anzuwenden, z. B. 18. .

Hier würden wir vergebens einen übergangvermittelnden Dreiklang suchen. Es werden daher auch, ganz allgemein genommen, von den verdeckten Quinten, die bei Folgen quintverwandter Dreiklänge zum Vorschein kommen, diejenigen, wo der obere Ton des Quintintervalls sprungweise auftritt, nicht so gut klingen als die, bei denen die Quinte aus einer melodischen Folge hervorgeht; denn der Fortschritt vom Grundton (oder Terz) des ersten zur Quinte des zweiten Akkordes ist bei solchen Dreiklangsfolgen grösstentheils ein ungezwungener.

Die verdeckte Quinte in Beispiel 5 klingt desshalb nicht so schlecht, weil der Ton *e* bei der Folge *C* : I—VI nicht entschieden Anderes wird: er geht aus der Terz- in die Quintbedeutung über. Eine entschiedene Umwandlung würde mit dem Tone *e* bei der Folge *C* : III—VI stattfinden.

(Fortsetzung folgt.)

A. L. E. Trutschel.

(† den 12. Jan. 1869.)

Der Nestor unter den Tonkünstlern Mecklenburgs, der auch in weiteren Kreisen gekannte und geschätzte Organist an der St. Jacobi-Kirche in Rostock, A. L. E. Trutschel, ist in dem seltenen Alter von $81^1/_2$ Jahren am 12. Januar 1869 sanft entschlafen. Er wurde geboren am 27. Juli 1787 zu Gräfinau, einem Flecken im Thüringer Walde. Von sieben Geschwistern war er der Jüngste und Einzige, den die Natur mit einem aussergewöhnlichen Talent begabte, welches sich schon im zartesten Kindesalter offenbarte und sich so früh und schnell entwickelte, dass er schon im neunten Lebensjahre Mozart's C dur-Konzert für Pianoforte mit Orchester öffentlich vortrug und das Orgelspiel beim Gottesdienst für seinen Schwager und alleinigen Lehrer, den Kantor und Organisten Kreubel zu Wimbach (eine halbe Stunde von Gräfinau) selbständig übernehmen konnte. — Die streng sittliche und wahrhaft religiöse Erziehung, die ihm

im Elternhause zu Theil wurde, wirkte frühzeitig auf das Gemüth des Knaben und gab demselben jene reine Zartheit und elegische Weichheit, die allen seinen musikalischen Leistungen einen so eigenthümlichen zu Herzen dringenden Zauber verlieh und die Mehrzahl seiner Kompositionen wie ein Frühlingshauch durchweht. — Im Jahre 1809 zog es den Jüngling, der sich durch unermüdliches Studium, fast nur aus sich selbst herausgebildet, mit wahrhafter Begeisterung der Musik ausschliesslich in die Arme warf, aus den engen Grenzen seines Heimathsortes nach Rostock, welches durch Beziehungen seiner Eltern zu demselben besonderes Interesse für ihn hatte. Hier, wo er ein weites, bis dahin fast ganz unbebautes Feld für seine Thätigkeit fand, wurde er ein wahrer Apostel der Tonkunst; in vielen grossen Konzerten führte er seinen zahlreichen, begeisterten Zuhörern zuerst die grossen, bis dahin hier fast ganz unbekannten Werke Beethoven's, Hummel's u. A. in idealster Auffassung bei sicherster Beherrschung der Technik vor, wofür er reiche Anerkennung erntete und so in der Blüthezeit seines Wirkens unbestritten in den musikalischen Kreisen Rostocks die erste Stelle einnahm. Manche verlockende Aufforderung zum Concertiren in London und St. Petersburg wurde ihm in damaliger Zeit zu Theil, doch sein Genius strebte weder nach eitlem Ruhm, noch Schätzen, er genügte sich im Dienste der Kunst zu schaffen und zu wirken. Gleichzeitig begann er eine segensreiche Lehrthätigkeit in verschiedenen Fächern der Musik, sowohl im Theoretischen wie im Praktischen, und erwarb sich als Lehrer nicht zu unterschätzende Verdienste; gar Viele verdanken ihm die Einführung in das Reich der Töne, und eine ansehnliche Zahl von Künstlern und Kunstfreunden ist durch seinen bewährten Rath, durch seine erprobten Lehren und Anleitungen zu tüchtigen und Achtung gebietenden Leistungen befähigt worden. Ausser im Pianoforte-Spiel leistete er auch gleich Tüchtiges im Violin- und dem damals beliebten Harfenspiel und wirkte öfters mit anerkannten Virtuosen jener Zeit zusammen. Eine seltene, überraschende Geistesgabe war noch dem Verstorbenen eigen in dem Improvisiren über gegebene Themas, worin ihm selbst Künstler ersten Ranges aufrichtige und volle Bewunderung zollten. — Mit besonderer Vorliebe wandte er sich dann später mehr und mehr dem Orgelspiel zu; dies hehre, vollkommene Instrument war so ganz geeignet, seinem reichen Gemüthe in Tönen Ausdruck zu geben, und wenn sein Genius in begeisterter, freier Phantasie seine Schwingen erhob, dann fühlte der Zuhörer sich mit ihm vom Irdischen entfesselt. Mit Wonne erinnert sich noch mancher Musikfreund seiner vorzüglichen Orgelkonzerte, die er in der St. Jacobi-Kirche, deren Organist er im Jahre 1823 geworden war, zu wiederholten Malen gab, wovon wir nur besonders hervorheben wollen das Konzert im Jahre 1851 zur Einweihung seiner neu durchgebauten Orgel und desgleichen im Herbst 1852.

Der Verstorbene war, wie schon angedeutet, durchaus und im strengsten Sinne des Wortes Autodidakt. Durch eisernen Fleiss, unermüdliches Forschen und gestützt auf glückliche, seltene Begabung hat er sich zu einem gründlichen und gelehrten Theoretiker herauf gearbeitet; seine Lehrthätigkeit und seine musikalischen Werke sind beredte Zeugnisse dafür. Von seinen Kompositionen sind im Druck erschienen:

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Op. 1. Introduction et Variations sur un Thème favori (»Liebes Mädchen, hör' mir zu«) de Mozart.
Op. 2. Introduction et Variations.
Op. 3. Sonate in A-moll.
Op. 4. Fantaisie brillante, six grandes Valses.
Op. 5. Fantaisie en Forme de Variations sur un Thème favori (»Wir winden dir den Jungfernkranz«) de l'Opéra »Der Freischütz« de Weber.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 8. Grande Sonate in Es (der Grossherzogin Alexandrine von Mecklenburg-Schwerin gewidmet).

Für die Orgel.

Op. 9. Vorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst.
Op. 10. Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst.
Op. 11. Zwölf Nachspiele, mit und ohne Pedal zu spielen.
Op. 14. Vorspiele über die gebräuchlichsten Melodien der evangelischen Kirche.
Op. 17. Phantasie als Nachspiel in C-dur.
Op. 18. Choralvorspiele zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienst.
Op. 19. Phantasie in F-dur.
Op. 20. Phantasie in G-moll.
Op. 21. Phantasie in E-dur.
Op. 30. Einleitung und Doppelfuge in D-dur für drei Manuale und Pedal (erschien im Jahre 1865).

Unter diesen sind es namentlich diejenigen für die Orgel, welche seinen Namen am weitesten in die Welt hinausgetragen haben, insbesondere die Choralvorspiele, von denen Op. 14 und 18, dem Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin gewidmet und von diesem durch anerkennende Schreiben und werthvolle Geschenke ausgezeichnet, auf Allerhöchsten Befehl in das Mecklenburgische Seminar eingeführt wurden. Weithin bekannt und geschätzt, sichern diese Tonschöpfungen dem heimgegangenen Meister einen Ehrenplatz unter den Besten seiner Zeit. Die Mehrzahl seiner grösseren Kompositionen ist leider bisher nicht veröffentlicht worden; die nachgelassenen Manuscripte enthalten unter Anderm: drei Ouvertüren in C-dur, Es-dur, F-dur für Orchester (auch für Pianoforte vierhändig arrangirt); Quartett in C-dur für Streichinstrumente (auch für Pianoforte vierhändig arrangirt); drei Quartette in D-dur, Es-dur, A-moll für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell; grosse Sonate in F-dur für Pianoforte und Violine oder Flöte oder Klarinette; Phantasie in Es-dur für Pianoforte und Klarinette (auch übertragen für Oboe, für Violine, für Violoncell); Rondo in Es-dur für Pianoforte und Violine; Sonaten für Pianoforte; vierstimmige Gesänge für zwei Soprane, Tenor und Bass mit Pianoforte; Männerchöre; Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte; für die Orgel eine Anzahl Trios, Phantasien, Fugen und Doppel-Fugen, darunter 24 grosse Phantasien in allen Dur- und Moll-Tonarten, denen theilweise Choral-Melodien zu Grunde gelegt sind; letztere schuf der Entschlafene noch in den siebenziger Jahren, ein eklatanter Beweis seiner unendlichen Liebe zur Kunst, gepaart mit seltener Geistesfrische und rastloser Thätigkeit. Sein Amt als Organist verwaltete der Verstorbene 44 Jahre ununterbrochen in treuester, hingebendster Pflichterfüllung; es giebt wohl kaum ein Mitglied der St. Jacobi-Gemeinde, welches sich nicht mit Rührung des erhebenden Eindrucks erinnert, welchen sein Orgelspiel auf jedes empfängliche Gemüth üben musste. Sein musikalischer Geist vererbte sich besonders auf einen seiner vier Söhne, den einige Jahre als Musiklehrer thätigen, auch als Komponist bekannten jetzigen Hof-Musikalienhändler Anton Trutschel in Schwerin, den der Verstorbene die hohe Freude hatte, als Hof-Organisten S. k. H. des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin in seine Fussstapfen treten zu sehen.

Bis zu seinem letzten Athemzuge diente der Entschlafene der Kunst, man möchte fast sagen, er sei auf ihrem Fittig sanft und unerwartet hinübergetragen in das Reich des ewigen Friedens. Seine Freunde und Mitbürger werden ihm, dem Künstler sowohl, als dem Menschen, wegen seines herrlichen Gemüths, seiner anspruchslosen Bescheidenheit, seines allezeit makellosen, ehrenhaften Charakters ein unvergängliches Denkmal der Liebe und Verehrung im Herzen bewahren.
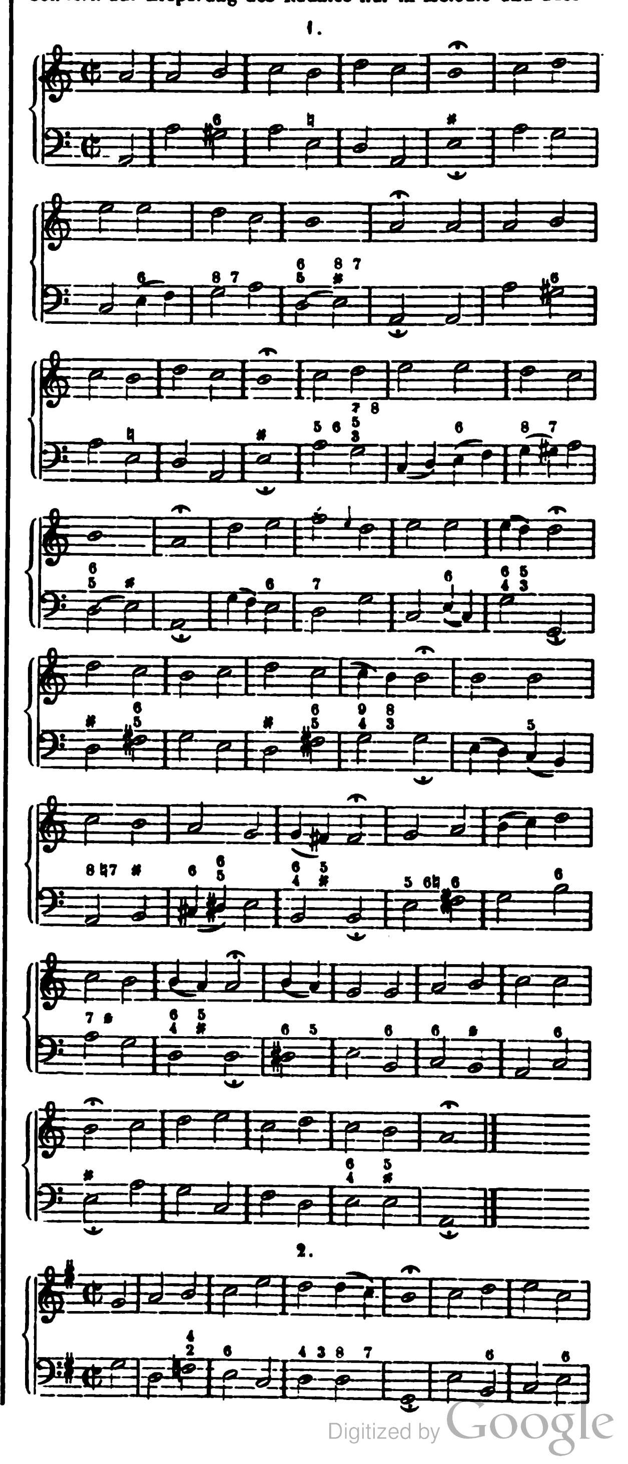
Johann Adam Hiller's Melodien zu dem Choral „Wir gläuben all' an einen Gott".
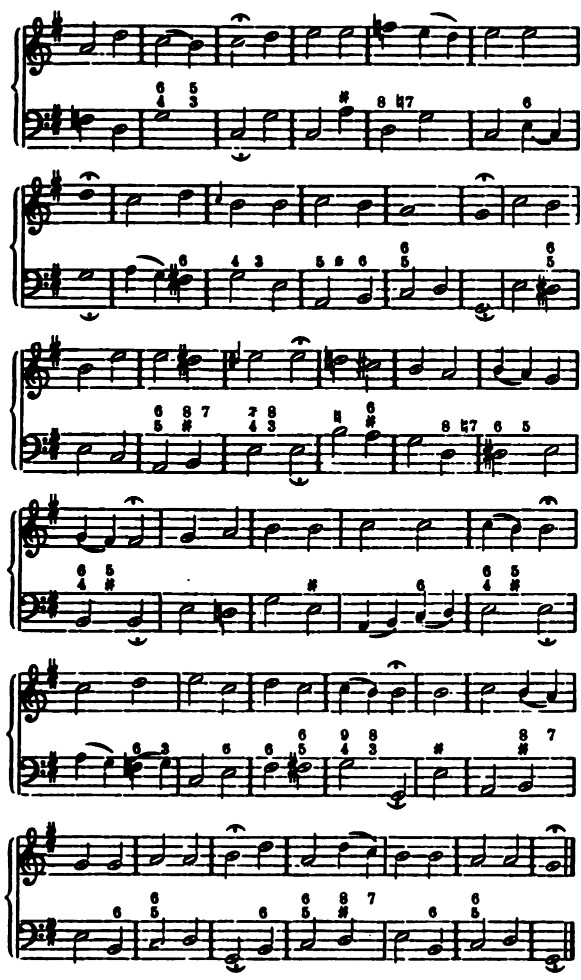
Die Frage des Herrn Musikdirektor O. Kade in Nr. 51 dieser Zeitung vom vorigen Jahre kann zunächst dahin beantwortet werden, dass die angeführte neue Version des lutherischen Chorals nicht von Hiller herrührt. Er kann aber gewissermaassen als derjenige angesehen werden, welcher einer solchen Neuerung am meisten vorgearbeitet hat. Im Jahre 1790 nämlich publicirte er ein kleines Heft von 11 Seiten in Querquart:

> »Drey Melodien zu Wir gläuben all' an einen Gott; zwo neue, und die alte verbessert von Johann Adam Hiller. H. C. Capellmeister, Cantor der Thomasschule, und Musikdirector der beyden Hauptkirchen in Leipzig. Leipzig, bei Adam Friedrich Böhme. 1790.«

Der drei Seiten lange Vorbericht beginnt: »Die Aeusserung eines Ungenannten, im 30. Stück des Leipziger Intelligenzblattes, wegen Abschaffung der gedehnten und schwerfälligen Melodie zu dem Chorale: Wir gläuben all' an einen Gott, ist nichts weniger als befremdend, da schon längst viele gute Menschen dergleichen Wunsch geäussert haben«. Er erklärt es nun für leicht, eine andere Melodie zu Luther's Reimen zu schreiben, meint aber doch, das Recht der Verjährung komme diesem Liede sammt seiner Melodie mehr zu statten, als irgend einem anderen. Im Grunde scheint ihm dies aber weiter nichts, als »träge Gewohnheit, die man je eher je lieber los zu werden suchen sollte«. Er fügt jedoch hinzu: »Dass hier indess die herrlichen und herzigen Worte des Liedes ausgenommen werden müssen, versteht sich von selbst«.

Hiller rückt nun der alten Melodie zu Leibe. »Das ganze System der Musik hat sich seitdem verändert. Die Modi jenes Zeitalters sind für uns keine mehr. Was auch hin und wieder noch zum Lobe der alten griechischen Nomen, und der aus denselben entstandenen Kirchentonarten, gesagt werden mag, ist Paradoxie; mehr, um sich die Miene der Gelehrsamkeit zu geben, als dass man von den grossen Vorzügen derselben überzeugt wäre. Und wenn ja einige in den alten Tonarten geschriebene Melodien ihre eigene frappante Wirkung thun, so haben sie es blos der hinzugefügten neueren Harmonie zu danken; denn ohne dieselbe ist ihr Gesang sehr stumpf und lahm, weil ihnen überall das *Subsemitonium modi* fehlt. Die Harmonie ersetzt diesen Mangel, und giebt dadurch den alten Melodien mehr Bestimmtheit und Interesse.« Diese bodenlose und uns heute einfach lächerlich erscheinende Ansicht, die fast hundert Jahre lang die Ansicht der Zeit war und von Einem dem Andern gedankenlos nachgesprochen wurde, fand er auch bei der in Rede stehenden Melodie bestätigt. »Sie gehört zur dorischen Tonart, die wegen der kleinen Terz *d—f* etwas Trauriges, und wegen des in der Tiefe liegenden Hauptttons zugleich etwas Düsteres an sich hat, welches man beym Absingen derselben sattsam gewahr wird. Hätte diese Melodie nicht den Fehler, dass sie, in der Mitte, den *Ambitum* in der Höhe überschritte, so könnte ihr durch Versetzung geholfen werden; aber viel würde doch damit nicht gewonnen: denn sie hat noch den beschwerlichen Fehler der unschicklichen Dehnungen und unnöthigen Wiederholungen.« Diesen Uebelständen abzuhelfen, denen »leicht abgeholfen wäre«, wenn nicht die Einführung sothaner Verbesserungen in die Gemeinde Schwierigkeiten bereitete und man dabei »in Gefahr geriethe, alle Augenblicke sich wieder in das Alte zu verirren«, — habe er eine solche Verbesserung schon in Kühnau's Choralbuch (Thl. I, S. 198) eingerückt; »schwerlich aber wird davon, an irgend einem Orte, Gebrauch gemacht worden sein«. Dieselbe ist nun hier als »Alte Melodie, verbessert« Seite 6—7 wieder abgedruckt. Und sodann lässt er die beiden selbstfabricirten »neuen« Melodien dazu folgen, deren Einführung »wohl das leichteste und sicherste Mittel zur Verbesserung« und die ihm daher natürlich mehr am Herzen liegen, als das mühsam geflickte und herausgeputzte Alte. Ich theile dieselben hier mit, aber nicht (wie in dem angeführten Heftchen) vierstimmig ausgesetzt, sondern zur Ersparung des Raumes nur in Melodie und Bass.





Man kann gern zugeben, dass diese Melodien von Jemand herrühren, »der das Erhabene, Kräftige und Hinreissende so vieler schönen Liedermelodien tief in der Seele empfunden« hat; aber man sieht zugleich aufs Allerdeutlichste, dass es für ein Kind aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schier unmöglich war, einen Choral zu gestalten, weil es für dasselbe unmöglich war, ihn in seiner wahren Gestalt zu begreifen. Die alte Melodie, obwohl erfüllt von seliger, nicht prahlerischer Glaubenssicherheit, ist und bleibt für den Gemeindegesang schwer und undankbar, denn sie ist ihrer Entstehung wie ihrem Wesen nach Priestergesang oder Gesang eines Einzelnen. Und mit der Melodie fällt auch das Lied in seinem strophischen Bau, da dieser von Anfang an von derselben abhängig und nach ihr zugeschnitten war. Hiller blieb daher auf halbem Wege stehen, wenn er die Melodie preisgeben, die Liedstrophe aber behalten wollte, und es war nur consequent, dass man bald darauf den weiteren Schritt that und an Text und Melodie jenes neue Glaubenslied in kurzer, leicht eingänglicher, daher auch bald allgemein gesungener Fassung zuwege brachte, welches S. 406 des vorigen Jahrgangs mitgetheilt ist. Dass dieses nicht von Doles, dem Vorgänger Hiller's, herstammen kann, ist nach dem oben Mitgetheilten von selber klar; wahrscheinlich wird also wohl Herrn Kade's Vermuthung, dass es von Schicht herrühre, sich bestätigen. Jedenfalls entstand es in Schicht's Zeit, gegen Ende des vorigen oder in dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** *S.* Die Aufführung des »Tod Jesu« von Graun seitens der hiesigen Singakademie am Charfreitag-Abend hatte eine sehr zahlreiche und gewählte Zuhörerschaft versammelt. Auch der kgl. Hof war anwesend, und es ist dies sicherlich nicht blos ein durch die Bedeutung des Tages herbeigeführtes Ereigniss, sondern ohne Zweifel bezeugt diese der Aufführung des in Rede stehenden Werkes durch die Singakademie alljährlich zu Theil werdende Auszeichnung seitens des kgl. Hauses auch ebenso sehr den hohen Grad der Achtung und Verehrung für jenes unvergängliche Meisterwerk des einstigen Kapellmeisters Friedrich's des Grossen. In der That, ein unvergängliches Werk ist und wird es bleiben, soweit irgend etwas Irdisches unvergänglich genannt werden darf, so sehr auch auf dem Boden moderner oberflächlicher Anschauung stehende Recensenten wünschen mögen, dass bald ein junger, moderner Komponist sich an die Aufgabe eines Ersatzes für dieses »nunmehr veraltete« Werk machen möchte! Doch bis das geschehen kann und wird, möchte wohl die moderne Anschauung vielleicht schon wieder selbst eine veraltete und wahrscheinlich glücklich überwundene genannt werden. Bis dahin werden wir noch ohne Zweifel recht lange Zeit und hoffentlich auch noch recht oft Gelegenheit haben, uns an dem herrlichen Wohllaute, der unvergleichlichen Klarheit und der tiefempfundenen Innigkeit dieser Musik zu erquicken und zu erfreuen, ohne uns ebensowenig durch den etwas flach naturalistischen Text beirren zu lassen, wie wir es bei den Bach'schen Passionen durch die stark pietistisch gefärbten, zwischen die biblische Erzählung eingestreuten Verse thun, Verse, die in poetischer Hinsicht tief unter den Ramler'schen stehen und die gar nicht zu ertragen wären, wenn nicht das herrliche, kräftige Bibelwort ihren schwächlichen Eindruck vergessen machte. Gern wollen wir dabei zugeben, dass Graun freilich, was Tiefe der Empfindung, Kraft der musikalischen Gedanken und Grösse der ganzen musikalischen Konzeption anbelangt, nicht an Händel und Bach hinanreicht; doch thut man höchlichst Unrecht, bei jeder Gelegenheit diese seine Mängel hervorzukehren, ohne auch nur im Entferntesten das gebührend zu würdigen, was ihn so hoch auszeichnet und ein Werk wie »Der Tod Jesu« noch nach so langer Zeit im Herzen des Volkes lebendig erhält und wahrscheinlich noch sehr lange lebendig erhalten wird. Und zwar thut man um so mehr Unrecht daran, als gerade in der heutigen Zeit solche Werke als Muster aufgestellt werden sollten, an denen sich der Musiker bilden und von denen er lernen kann; denn an dem Willen, etwas Bedeutendes, Nicht-Gemeines zu schaffen, ja an Empfindung und bemerkenswerthen Intentionen fehlt es den Komponisten der modernen Zeit nicht, wohl aber an der Fähigkeit, ihren Intentionen und ihrer Empfindung überall den richtig passenden Ausdruck zu geben. Höchstes Gesetz für die Empfindung ist: Wahrheit, für die Form: Schönheit. Je gleichmässiger beide Faktoren in einem Kunstwerk vertreten sind, um so vollendeter darf es genannt werden. Was aber die Formvollendung anbetrifft, so ist das Graun'sche Werk ohne Zweifel eins der besten Meisterwerke, und wenn in dieser Hinsicht an demselben Etwas auszusetzen erscheint, so ist es höchstens eine uns etwas beengende allzugrosse Strenge oder, wenn man will, Einförmigkeit des Stiles hinsichtlich der Form der in demselben vorkommenden Arien, welche unserer modernen Zeit, die eine möglichst schnelle und bunte Abwechslung der Formen liebt, allerdings mehr auffällt, als es früher der Fall gewesen sein mag. Wie trefflich sind dagegen dieselben Arien für die Stimme geschrieben, wie richtig sind die Recitative deklamirt, wie prächtig klingen die Chöre und mit wie einfachen Mitteln ist das Alles erreicht! Die ausserordentlich sangbare Stimmführung, die melodische Schönheit jeder einzelnen Stimme und die trefflich sich zu einem wohlthuenden Ganzen gestaltende Rhythmik, sowie endlich das vernünftige gegenseitige Verhältniss der verschiedenen Lagen der Stimmen, alles Das sind Vorzüge, wie sie die Graun'schen Chöre im reichsten Maasse aufweisen, und es wäre nur im höchsten Grade wünschenswerth, wenn die heutigen Komponisten gerade darin sich die Graun'sche Musik zum Muster nehmen wollten. Darum thäten sie sehr Unrecht, so lange sie in allen diesen Stücken noch nicht so weit sind, wenn sie Graun verachten wollten, selbst wenn sein Werk, was die Wahrheit der Empfindung betrifft — Text und Musik als untrennbar gedacht — nicht auf der gleichen Höhe, wie hinsichtlich der Formvollendung steht. Seinen Text allerdings hat Graun warm und innig empfunden; aber eben, dass sein Text selbst nicht auf jener Höhe steht, das ist ein Vorwurf, der dem Werke im Ganzen allerdings mit Recht zu machen ist. Der Musiker jedoch bleibt von diesem Vorwurfe unberührt. Wenn daher das Publikum gegen das Werk im Allgemeinen einen Vorwurf erheben wollte — obwohl die

fast gleichzeitige Aufführung desselben von drei verschiedenen hiesigen Instituten bei stets gefüllten Sälen uns beweist, dass dieser Vorwurf wohl nur von Einzelnen ausgehen kann —, so liesse sich derselbe allerdings in gewisser Beziehung rechtfertigen; es wäre aber alsdann die Pflicht der Recensenten, diesen Vorwurf auf das richtige Maass zurückzuführen, und als Gegensatz dazu stets alle die Vorzüge des Werkes in ein um so helleres Licht zu setzen, die zu erreichen den Musikern der heutigen Zeit so sehr noththäte, nicht aber sich zu Wortführern Jener zu machen, die eine jede reine und schöne Form verachten, eben weil sie selbst keine hervorbringen können. Was die Aufführung seitens der Singakademie am verflossenen Charfreitage anbelangt, so war sie eine derartige, wie sie von diesem trefflichen Institut wohl erwartet werden konnte. Die Vorzüge, welche der Chor der Singakademie, in Folge der einsichtsvollen Leitung seines Dirigenten, aufzuweisen hat, treten bei einem für den Gesang so angenehm und wirkungsvoll geschriebenen Werke um so günstiger hervor, und auch die Begleitung hielt sich tüchtig. Die Solopartien wurden durch Frl. Decker, Frl. von der Linde, Herren Mantius, Geyer und Schmock ausgeführt. Letzterer gab sich viel Mühe, seine Partie zur ausdrucksvollen Geltung zu bringen, und bewies häufig ein glückliches und ruhiges Gefühl und Empfinden. In Bezug auf technische Vollendung im Gesange bleibt ihm freilich noch ein eingehenderes Studium übrig, an dem es übrigens der strebsame Sänger wohl nicht wird fehlen lassen.

* **Göttingen.** (Das musikalische Wintersemester 1868/69. Uebersicht.) Das musikalische Semester wurde (um mit dem Schlusse zu beginnen) beendet mit der Matthäus-Passion von Seb. Bach, aufgeführt in der Universitätskirche am 8. März, wiederholt am 8. März. An Proben hatte es nicht gefehlt und weder Musikdir. Hille, noch die Mitglieder der Singakademie hatten Zeit und Mühe gescheut, um eine würdige Aufführung des Werkes zu erzielen. Ein paar kleine von Solisten gemachte Schnitzer abgerechnet, die jedoch von der Mehrzahl der Hörer schwerlich bemerkt worden sind, ging denn auch bei beiden Aufführungen Alles, wie man zu sagen pflegt, am Schnürchen, und der Eindruck, den das Werk hinterliess, war wiederum, wie vor etwa sechs Jahren, als dasselbe hier zum ersten Mal aufgeführt wurde, ein tiefer. Den Solo-Sopran sang Frau Ulrich von hier in gewohnter, d. h. trefflicher Weise. Frau Hüfner-Harken war in der Altpartie wohl zu Hause und führte sie mit gutem Erfolge durch. Nur forcirt sie öfters die höheren Töne ihrer Stimme zu sehr und zwar zu Ungunsten des Klanges und der Reinheit derselben. Den bedeutenden Ansprüchen, welche der Part des Evangelisten an den Sänger stellt, wurde Herr A. Denner aus Kassel vollkommen gerecht. Seine ausgiebige Stimme verlor bis zum Schlusse nicht das Mindeste an Kraft und Wohlklang. Einzelne Recitative, die Herr Denner bei genauer Prüfung bald selbst herausfinden wird, müssen jedoch entschieden lebendiger vorgetragen werden, als von ihm geschehen. Die zwar nicht grosse, aber angenehme Stimme des Hofopernsängers Hrn. Dr. Krückl aus Kassel eignet sich sehr wohl zu der Partie des Jesus, würde aber mehr wirken, wenn der Sänger das Tremoliren ablegen wollte und könnte. Auch machte derselbe jedenfalls zu häufigen Gebrauch von Vorhaltstönen, wodurch der Charakter Jesu gar leicht zu sehr verweichlicht wird. Sonst aber konnte man an dem musikalisch sichern und durchdachten Vortrage des Sängers seine Freude haben. Herr E. Weiss, seit einem halben Jahre als Organist in Osnabrück angestellt, sass an der Orgel und trug zum Gelingen das Seinige bei. — Das erste akademische Konzert brachte als Novität die Reformations-Symphonie von Mendelssohn, die nicht gerade zündend auf die Zuhörer wirkte; ausserdem die Gade'sche Ouvertüre »Nachklänge von Ossian«, einen Entr'act (H-moll) zu »Rosamunde« von F. Schubert und die Preciosa-Ouvertüre von Weber. Herr Hofopernsänger Stägemann aus Hannover bewährte sich in einer von ihm vorgetragenen Arie aus der »Schöpfung« und in Liedern von Schumann als sehr begabten und künstlerisch gebildeten Sänger. Im zweiten akademischen Konzert sang die Hofopernsängerin Frau v. Balás-Bognár aus Hannover zwei Arien von Rossini und Verdi und Ungarische Lieder. Sie ist eine sehr respektable Koloratursängerin und weiss die Erzeugnisse der italienischen Schule ins hellste Licht zu setzen. Zwei Leonoren-Ouvertüren (Nr. 1 und 3) und die in E zu »Fidelio« von Beethoven, sowie die G moll-Symphonie von Mozart waren die Instrumentalwerke des Abends. Das dritte Konzert wurde eröffnet mit der Ouvertüre zu »Coriolan« von Beethoven und geschlossen mit dessen erster Symphonie. Daneben trug Hr. Denner die Arie »Sei getreu bis in den Tod« aus »Paulus« von Mendelssohn ganz zufriedenstellend vor, während ihm »Adelaide« von Beethoven und Lieder von Hille nicht besonders gelingen wollten. Der junge Violoncellist Herr R. Hausmann aus Braunschweig spielte ein Konzert von Goltermann in seinen melodischen Partien mit Geschmack und Wärme und produzirte sich ausserdem in einer nichtswürdigen Komposition von Servais (Variationen über den Sehnsuchtswalzer). Dem talentvollen jungen Mann ist zu wünschen, dass er in eine recht strenge Schule komme. Im vierten Konzert nahmen ausser der seit längerer Zeit nicht aufgeführten achten Symphonie von Beethoven, die das Konzert eröffnete, die Vorträge der Hofopernsängerin Frau Soltans, der Primadonna aus Kassel, das meiste Interesse in Anspruch. Und mit Recht. Die Sängerin ist für den Vortrag deutscher Musik wie geschaffen, das zeigte die sogenannte Briefarie der Donna Anna aus »Don Juan«, die sie mustergültig vortrug, das zeigten, wenn auch in geringerem Grade, die von ihr vorgetragenen Lieder von Schumann, Mendelssohn und Soltans. Eine Künstlerin von ächtem Schrot und Korn, singt sie sich sofort in die Gunst der Kenner und Laien hinein. Herr Kammermusikus Kaiser aus Hannover spielte ein Mozart'sches Violinkonzert recht sauber, doch mit dünnem Ton, ferner zwei kleinere Stücke von Joachim und Schubert, Herr E. Weiss trug zwei kleine Pianosachen von Chopin vor und Mitglieder der Singakademie sangen das *»Ave Maria«* und den Winzerchor aus der unvollendeten Oper »Loreley« von Mendelssohn. — In einem Extrakonzert des Musikdirektor Hille hörten wir auch den Klavierhelden des Tages Anton Rubinstein. Er spielte Sonate Op. 111 von Beethoven, Schumann's Karneval und kleinere Stücke von Field, Liszt, Chopin etc. Ohne das Verdienstliche seiner Leistungen irgend verkleinern zu wollen, dürfte doch zu behaupten sein, dass er die Sonate in einzelnen ihrer Theile zu sehr auf Effekt und den Karneval stellenweis bis zur Unklarheit schnell spielte. Uebrigens folgte auch hier seinen Vorträgen donnernder Beifall auf dem Fusse. — Es mag noch eines Konzerts erwähnt werden, das unter Hille's Leitung die hiesigen vereinigten Männergesangvereine zu wohlthätigen Zwecken gaben und in dem u. A. eine Motette von Hauptmann zu Gehör gebracht wurde. Ein hiesiger junger Musiker, Herr Walkerling, spielte unter verdienter Anerkennung eine Klaviersonate (E-moll) von Beethoven und trat auch mit zwei kleinen, jedoch nicht glücklich gewählten Klaviersachen in einer von Miska Hauser gegebenen Soirée öffentlich auf. Hauser's Geigenspiel selbst konnte nur in der Kantilene befriedigen. Mit der von ihm (wahrscheinlich für die Wilden) fabricirten Vogel-Caprice hätte er uns anständiger Weise verschonen sollen.

* **Zürich.** (Saisonbericht.) Nachdem unsere musikalische Saison so viel als zu Ende, wollen Sie einem summarischen Bericht über dieselbe gefälligst Raum in Ihrem geschätzten Blatte gönnen. Dabei sehen wir von den musikalischen Leistungen des Theaters ab und verzichten auch bezüglich der Konzerte der Kürze wegen auf eine im Einzelnen beurtheilende Berichterstattung. Es fanden während der Saison im grossen Saale unserer Tonhalle sechs Abonnementkonzerte der Musikgesellschaft unter der Direktion des Herrn F. Hegar, ferner ein Konzert des Letzteren, ein Extrakonzert der Tonhallengesellschaft unter Mitwirkung des Herrn A. Rubinstein, ein eigenes Konzert Rubinstein's, vier Konzerte des ebenfalls von Herrn F. Hegar dirigirten gemischten Chors und je eines veranstaltet vom Männerchor Zürich und Studentengesangverein statt, welch letztere Vereine unter der Direktion des Herrn Attenhofer stehen. Dazu kamen sechs im kleinen Tonhallensaale gegebene Soiréen für Kammermusik (wovon eine noch in Aussicht steht) und ein im Kasino abgehaltenes Konzert des Herrn Th. Kirchner. Das in diesen Konzerten mitwirkende Orchester ist die Kapelle der hiesigen Tonhallengesellschaft, deren Quartett durch Beiziehung anderer Musiker für die Konzerte die nöthige Verstärkung erhält. Die zur Aufführung gekommenen Symphonien sind: zwei von Haydn (G-dur [Oxforder] und D-dur), eine von Mozart (D-dur, ohne Menuett), zwei von Beethoven (F-dur und B-dur), eine von Schumann (B-dur) und eine von M. Bruch (Es-dur). — Ouvertüren: Anakreon von Cherubini, Vestalin von Spontini, Zauberflöte von Mozart, Iphigenie von Gluck, Leonore Nr. 3 von Beethoven, Melusine und Ruy Blas von Mendelssohn, Euryanthe von Weber, Im Hochland von Gade, Otto der Schütz von Rudorff, Konzert-Ouvertüre in A-dur von Rietz. — Verschiedene Orchestersachen: Passacaglia von S. Bach, instrumentirt von Esser, Entr'act aus König Manfred von Reinecke, Trauermarsch aus Beethoven's Eroica (am Charfreitag dem Requiem von Brahms vorausgehend) und das Vorspiel zu den Meistersingern von Wagner. — Von Instrumentalsolisten traten in den Konzerten auf: Herr Wilhelmj aus Wiesbaden (Violinkonzert von Rubinstein, Othello-Phantasie von Ernst und *Air* von Bach), Herr Götz aus Winterthur (Klavierkonzert eigener Komposition und Ballade in G-moll von Chopin), Frl. S. Menter aus München (Klavierkonzert in Es-dur von Liszt und Etüde auf Wechselnoten von Rubinstein), Hr. de Swert aus Berlin (Violoncellkonzert von Schumann, *Andante* von Molique und *Air* und *Gavotte* von Bach), Herr Direktor Hegar (Violinkonzert von M. Bruch und *Adagio* und *Rondo* aus Mendelssohn's Violinkonzert), Herr Oskar Kahl, Konzertmeister des hiesigen Orchesters (Violinkonzert Nr. 9 von Spohr, Ballade und Polonaise von Vieuxtemps), endlich Herr Anton Rubinstein (eigenes Konzert in D-moll, Konzert in G-dur von Beethoven, Sonate Op. 111 von Beet-

hoven, Karnevel von Schumann, *Rondo* in A-moll von Mozart, *Air* und Variationen in D-moll von Händel etc.). — Gesangssoli wurden vorgetragen von Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden (Arie aus Oberon: »Ocean, du Ungeheuer«, zwei Arietten aus Susanna von Händel), Frl. Strauss aus Basel (Arie aus der Schöpfung: »Nun beut die Flur«, Arie aus Faust von Spohr und zwei Lieder), Frau Garay-Lichtmay aus Wiesbaden (Arie aus Fidelio, Adler-Arie aus der Schöpfung und Walzer aus der Zigeunerin von Balfe), Frl. Albertine Volkart von hier (Arie von Bach: »Mein gläubiges Herze« und Lieder), Fräul. L. Sitterding von hier (Arie aus Acis und Galatea von Händel, Duett von F. Heger [mit Frl. Volkart] und Duett aus dem Barbier [mit Hrn. Lissmann vom hiesigen Theater, der überdies Lieder von Schubert und Schumann zum Vortrag brachte]). — An Chorwerken kamen zur Aufführung: »Alcestis« von Brambach, durch den Männerchor; »Zur Weinlese« von Vierling, durch den Studentengesangverein (von beiden überdies verschiedene kleinere Chöre); »Das Paradies und die Peri« von Schumann, zweimal vom Gemischten Chor zur Aufführung gebracht unter Mitwirkung von Frau Bellingrath-Wagner, Frl. Volkart, Hrn. Eglinger aus Basel und Hrn. Attenhofer. Derselbe Verein sang ebenfalls zweimal (am Charfreitag und Ostersonntag) das »Deutsche Requiem« von Brahms, und brachte ferner zur Aufführung: »*Stabat mater*« für Frauenchor von Kiel, Motette (Abendlied) von Haydn, Lieder von Mendelssohn etc. — In den Kammermusik-Soiréen, bei denen in der Regel die Herren F. Hegar, Nordmann, Kahl und J. Hegar betheiligt sind, als Pianist Herr Karl Eschmann, hörten wir: Quartett in A-moll von Beethoven (mit Herrn Wilhelmj), D-dur und F-dur von demselben, D-moll von Haydn, A-dur von Mozart, Es-dur von Mendelssohn und A-dur von Schumann; — Quintett in Es-dur von Schumann (mit Herrn Wilhelmj und Herrn Schlegel aus Leyden für die Klavierpartie), in C-dur von Schubert, in G-moll von Mozart; — Trio in G-moll von Götz (die Klavierpartie vom Komponisten gespielt), in B-dur von Schubert, Märchenbilder von Schumann, Cello-Sonate in D-dur von Mendelssohn (die Herren Eschmann und J. Hegar) und verschiedene kleinere Solostücke für Klavier. Die noch ausstehende letzte Soirée wird das Octett für Streichinstrumente von Mendelssohn und ein Doppel-Quartett von Spohr bringen. — Der vorstehende Bericht legt von einer musikalischen Thätigkeit Zeugniss ab, die einer kleineren Stadt zunächst wenigstens in quantitativer Beziehung nicht zur Unehre gereicht. Dass aber auch in qualitativer Hinsicht im Allgemeinen Vortreffliches geleistet wurde, dafür bürgen schon die Namen der vortrefflichen Solokräfte, die wir genannt haben, und darf auch mit Rücksicht auf die Leistungen unseres sehr tüchtigen Tonhallenorchesters, des Gemischten Chors und der anderen Vereine erklärt werden. — Da eben die Diskussion über das Requiem von Brahms *pro* und *contra* sehr lebhaft geführt wird, so glauben wir mittheilen zu sollen, dass das Werk hier im Allgemeinen einen sehr bedeutenden, günstigen Eindruck gemacht hat, insbesondere unter den Musikern. Die Bedenken, welche einzelne Mitglieder des Chors beim Beginn des Studiums gegenüber den ausserordentlichen Schwierigkeiten des Werkes hegten, schwanden in dem Maasse, als die Sänger tiefer in die Komposition eindrangen, und schliesslich wurde dieselbe allgemein mit wahrer Begeisterung gesungen. Bei der ersten Aufführung am Charfreitag konnte der grosse Tonhallensaal die Menge der herbeiströmenden Zuhörer nicht fassen, und so wurde das Werk am Ostertag zu Gunsten der Hülfskasse des Orchesters wiederholt. Dieser erfreuliche Erfolg ist, abgesehen von der Schönheit des Tonwerks selbst, wesentlich auch das Verdienst des Herrn Direktor Hegar, der das Studium desselben mit eben so grosser Einsicht als Hingabe leitete.

✱ **Stockholm.** Die geforderte Summe für das königl. Theater (60,000 Rthlr., s. Nr. 12 S. 94) ist der Regierung in der gemeinsamen Abstimmung doch noch bewilligt worden und zwar mit 170 Stimmen gegen 120 (107 aus der zweiten Kammer); die Minorität wollte die Summe nicht gänzlich streichen, wie in Kopenhagen, aber auf 50,000 heruntersetzen. Zu gleicher Zeit wurden hier, wie in anderen Kammern, für Waffenübungen die höheren Forderungen bewilligt; z. B. selbst für die freiwilligen Scharfschützenvereine hatten die kargen schwedischen Kammern 70,000 Rthlr. (die Minorität bei dieser Abstimmung wollte diesen Posten nicht etwa streichen, sondern vielmehr auf 90,000 Rthlr. erhöhen!). So ist es überall. Solche Vorgänge werfen ein grelles Licht auf die Stellung der Kunst in unserer Zeit und bilden eine sonderbare Illustration zu der landläufigen Phrase, dass der Kunstsinn immer mehr in die Massen dringe. Diejenigen »Massen«, deren legale politische Vertretung die Abgeordnetenkammern bilden, haben noch niemals Etwas für die Kunst gethan.

✱ **Hannover.** Die General-Intendantur der kgl. Schauspiele veröffentlicht für das vergangene Jahr einen statistischen Rückblick auf die Hoftheater in Berlin, Hannover, Kassel und Wiesbaden. Das kgl. Theater in Hannover war an 147 Tagen geschlossen. Im Ganzen wurden 219 und zwar: 53 Trauer- und Schauspiel-, 98 Opern-, 68 Lustspiel-, Possen mit Gesang- und Vaudeville-Vorstellungen gegeben. An verschiedenen Stücken kamen 40 Trauer- und Schauspiele, an verschiedenen Opern 34, an Lustspielen, Vaudevilles und Gesangspossen 62, an Ballets 1 zur Aufführung. Zum ersten Male wurden 16 Stücke mit zusammen 45 Akten, 1 Oper (Mignon von Thomas) und 4 Gesangspossen gegeben, neu einstudirt wurden 14 Stücke, 7 Opern und 2 Vaudevilles. Im Schauspiel traten 4, in der Oper 12 Gäste auf; neu engagirt sind für das Schauspiel 1, für die Oper 5, im Ballet 1, ausgeschieden im Schauspiel 3, in der Oper 5 Künstler und Künstlerinnen. An klassischen Werken wurden dargestellt: von Lessing 3, Goethe 4, Schiller 10, Shakespeare 12, Moreto 1, Molière 5, zusammen 35 Schauspiele; von Gluck 8, Mozart 5, Beethoven 5, Weber 6, Méhul 1, Spontini 1, zusammen 22 Opern. Die Geburtstage Ihrer königl. Majestäten wurden durch Festvorstellungen gefeiert. Zum Besten des Pensionsfonds gelangten 2 Opern, zum Besten der Krankenkasse des Theaterchors 1 Oper zur Aufführung, zu anderen milden Zwecken wurden 1 Vorstellung und 4 Konzerte veranstaltet. Abonnements-Konzerte fanden 9 statt.

✱ **Paris.** Die seit längerer Zeit vorbereitete Wagner'sche Oper »Rienzi« hat am 6. d. im Théâtre lyrique unter Pasdeloup hier ihre erste Aufführung erlebt. Dieselbe bestätigte das Urtheil, welches sich schon nach der Generalprobe ziemlich allgemein gebildet hatte. Die Länge und der Lärm der ersten drei Akte wirkten ermüdend auf das Publikum, wozu noch der Umstand beitragen mochte, dass von dem Dirigenten die Instrumentaleffekte eher mit stärkeren Farben aufgetragen als gemildert wurden. Dagegen machten die letzten beiden Akte einen wirklich erfrischenden Eindruck, so die erste Scene des fünften Aktes, die Kantilene der Friedensboten, wie der gesammte vierte Akt. Diejenigen, welchen Wagner'sche Musik bisher fremd, schienen sich dieselbe etwas crasser vorgestellt zu haben. Die Haltung des Publikums war demgemäss freundlich, trotz einiger Opposition, namentlich in den höheren Regionen, und man sieht im Ganzen das Ergebniss der Aufführung als einen Erfolg an. Unter den Musikkennern hörte man vielfach den »Rienzi« als den Wagner'schen »Crociato« charakterisiren. Die Ausstattung war glänzend, die Aufführung, zu welcher die Chöre ansehnlich verstärkt waren, verdiente alles Lob, obwohl die Frauenrollen nicht ganz in den richtigen Händen waren. Dagegen war der Darsteller der Titelrolle, Montjauze, ganz vortrefflich, und schwerlich würde man in Paris einen besseren Darsteller für diese Rolle aufgefunden haben. Das Divertissement im zweiten Akt gefiel nicht besonders. Die allweise Censur hatte sich auch eingemischt. Der Darsteller der Titelrolle sang noch bei der Generalprobe den Vers: »*L'Empereur contre nous se ligue avec le pape*« (der Kaiser verbündet sich gegen uns mit dem Papst«). Wie die »Liberté« erzählt, hat die Censur sich bewogen gefühlt, diesen Vers in folgenden umzuändern: »*L'Allemagne aujourd'hui se ligue avec le pape*« (Deutschland verbündet sich heute mit dem Papst«). Dieser »Rienzi« ist bekanntlich ganz nach der grossen Oper im Sinne Meyerbeer's geschrieben und gleich anfangs (vor beinahe 30 Jahren) für eine erhoffte Aufführung in Paris bestimmt. Vielleicht gelingt es nun Herrn Pasdeloup mit Hülfe dieses Werkes, welches also im besonderen Sinne der französischen Bühne gehört, seine Pariser für Wagner »reif« zu machen; vielleicht auch nicht.

✱ **Hamburg.** ⊙ Am gestrigen Abend fand im kleinen Saale des Conventgartens die dritte Soirée der Herren Kleinmichel, Schradieck und Gowa statt, dieses Mal mit Unterstützung des fürstl. Lippeschen Kammermusikus Herrn August Cordes aus Detmold, welcher mit Herrn Kleinmichel die Sonate für Horn und Klavier Op. 17 von Beethoven und ausserdem noch ein Solo von Lübeck, ein recht ansprechendes und nettes Stück, vortrug; Herr Cordes ist ein Hornist, wie es heutzutage nicht viele geben dürfte; er besitzt Geschmack und grosse Technik, er versteht die gestopften Töne zweckmässig zu verwenden und gebraucht die Ventil-Töne nur bei ganz stumpfklingenden, in den unteren Lagen. Das Publikum belohnte ihn durch reichen und verdienten Beifall, er wurde sogar gerufen. Auch von den übrigen Nummern des Programms (Trio von Mozart in E, Phantasiestücke von Schumann Op. 88 und Trio Op. 99 von Schubert) lässt sich Erfreuliches sagen, namentlich schien Herr Kleinmichel (Klavier) diesesmal besonders disponirt zu sein. Von den vielen Kammermusik-Soiréen, die alle zu besuchen Ihrem Berichterstatter leider unmöglich war [ein etwas grösserer Fleiss in dieser Hinsicht wäre uns aber doch sehr erwünscht gewesen — *D. Red.*], dürfte diese, eine der letzten, auch gewiss eine der besten gewesen sein.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. April 1869. **Nr. 16.** IV. Jahrgang.

Arnold Schlick jun., Organist in Heidelberg.

(14??—15??.)

Von

A. G. Ritter.

Arnold Schlick ist der Verfasser zweier ziemlich gleichzeitig und unter dem Schutze eines und desselben kaiserlichen Privilegiums gedruckter Bücher, — das eine: »Spiegel für Orgelmacher und Organisten« (1511), wichtig als Darstellung des damaligen Standes der Orgelbaukunst, das andere: eine Sammlung tabulirter Orgeltonsätze (1512), von nicht minderer Wichtigkeit für die Geschichte der Orgelspielkunst, beide so zu sagen aus dem Leben gegriffene Zeugnisse über das Kunsttreiben in einer Zeit, für welche authentische historische Quellen nur sparsam fliessen.

Die Sammlung praktischer Orgel-Tonstücke trägt folgenden Titel:

»Tabulaturen etlicher lobgesang' vnd liedlein vff die orgel vñ lauten, ein theil mit zwei stimmen zu zwicken vñ die drit dartzu singē, etlich ohn gesangk mit dreien, vō Arnold Schlicken Pfalzgrauischen Churfürstlichem Organistē Tabulirt, vñ in den truck in d' vrsprūgklichen stat der truckerei zū Meintz wie hie nach volgt verordent«.

Am Ende des in Schmal-Querquart gedruckten Buches: »Gedruckt zu Mentz durch Peter Schöffern. Vff sant Matheis abend. Anno 1512«.

Das auf den Titel folgende Blatt füllen einundzwanzig an die »Musici, senger, orgler und lautenschleger« gerichtete gereimte Zeilen, welche dem Leser als Vorbereitung auf die Polemik dienen können, die in den später folgenden beiden Briefen von (und an) Schlick Vater und Sohn gegen Sebastian Virdung und die von ihm gelehrte Paumann'sche Lauten-Tabulatur in geharnischten Worten losbrechen soll. Noch vor den erwähnten beiden Briefen steht eine gereimte Anzeige des kaiserlichen Privilegiums (datirt »Strasburg, den 3ten April 1511«), das, für beide Werke Schlick's gültig, seinem Wortlaute nach in dem »Spiegel für Orgelmacher« bereits veröffentlicht worden war. Die erste Hälfte des musikalischen Inhalts, welcher diese Darstellung gewidmet ist, bilden folgende vierzehn Orgelsätze:

Nr. 1—5: Fünf Bearbeitungen der alten Melodie des *Salve Regina* *) (*Salve — Ad te — Eja ergo — O pia — O dulcis Maria*) unter bald mehr, bald minderer Uebereinstimmung des *Cantus firmus* mit den neueren Antiphonalen; Nr. 6: ein wahrscheinlich ursprünglicher Vokalsatz »*Pete quid vis*«; Nr. 7: ein sonst unbekanntes (weltliches?) Lied »*Hoe lostelak*«; Nr. 8: ein, wie es scheint, frei erfundenes, d. h. nicht auf eine Kirchenmelodie gegründetes »*Benedictus*«; Nr. 9: ein freier Orgelsatz »*primi Toni*« (in die Oberquarte *G* mit *b* versetzt); Nr. 10: die in die Oberquarte *A* mit *b* versetzte phrygische Melodie des aus dem Meistergesange stammenden Liedes »Maria zart«; Nr. 11: ein »*Christe*«; Nr. 12, 13 und 14: die von Gregor d. Gr. herrührende Melodie des »*Da pacem*« in drei verschiedenen Bearbeitungen. Man sieht, der Inhalt lehnt sich überall — nur Nr. 7 möglicherweise ausgenommen — an den kirchlichen Gebrauch an. — Sechs der Sätze sind vier-, die übrigen dreistimmig. Nach Schlick's, in seinem Orgelmacher-Spiegel gegebener, Erörterung wird die zu unterst gesetzte Stimme auf dem Pedale und zwar der Stimmenkreuzung wegen mit solchen Registern ausgeführt, welche dem Manual äqual, d. h. mit demselben gleicher Tonhöhe sind. Es ist interessant zu sehen, wie er mit einer gewissen Vorliebe die Unterstimme den ganzen damaligen Umfang des Pedals von *F* bis $\bar{c}$ stufenweise durchschreiten lässt, als gäbe es ein so kühnes Draufgehen in der ganzen weiten Welt nicht zum zweiten Male.*) — Das mochte seiner Zeit auch wahr sein!

Der Kreis der von Schlick benutzten Tonarten ist ein ziemlich enger; die meisten Sätze gehören dem Dorischen, und zwar dem in die Oberquarte versetzten Dorischen an. Nur die Nummern 6 und 10 machen eine Ausnahme; die erstere liegt in *F*-jonisch, die letztere dagegen in *A*-phrygisch. Die Behandlung dieser Tonarten zeigt sich als eine ziemlich strenge; jedoch ist der Gebrauch der erniedrigten Sexte, wie auch der der erhöhten Septime (die letztere als Leitton) nicht vermieden. Im Phrygischen kommt die grosse Terz nur vor als Leitton zur Unter-Quinte, niemals aber in Verbindung mit der Tonika als solcher; im Gegentheil, es wird dicht am Schlusse die kleine Terz wesentlich betont, im Schluss-Akkord selbst aber die Terz, kleine wie grosse, sammt der Quinte weggelassen. Hundert Jahre später hatte man von dieser herben Strenge viel nachgelassen, wie die Behandlung der

*) Nach Ph. Wackernagel dem zehnten Jahrhundert angehörend, nach Anderen von Hermann von Vehringen im elften Jahrhundert gedichtet.

*) Man sehe die später mitgetheilten Beispiele B, C und F.

Melodie »Maria zart« von Seiten des Michael Praetorius im achten Theile der Sionischen Musen (Nr. 191) beweist.*)

Bezüglich der angewandten Taktarten verfährt Schlick gerade umgekehrt, als sein 60 Jahre früherer Vorgänger Conrad Paumann; nur ein Satz und der untergeordnete Theil eines andern ist im *Tempus perfectum*, alle übrigen sind im *Tempus imperfectum*, d. h. im geraden Takte, geschrieben.

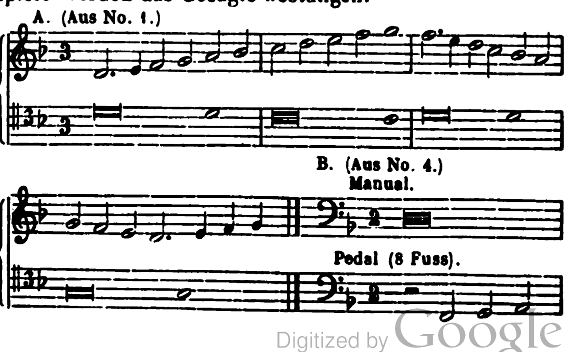
Endlich bleibt noch die Notirung, die Tabulaturschrift, zu erwähnen. Diese stimmt vollständig mit jener Paumann's in dessen »*Fundamentum organisandi*« (s. Chrysander, »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft« II) bis auf das Notensystem, welches hier sieben, bei Schlick nur sechs Linien zählt, überein. Die Geltung der hier gebrauchten Notenzeichen stellt sich, der heutigen Notenschrift gegenüber, wie folgt: ◆ gleich 𝅜; 𝅝 = 𝅝; 𝅗𝅥 = 𝅗𝅥; ♩ = ♩ u. s. w. Die Köpfe bleiben überall unausgefüllt. Der einzeln stehende Buchstabe gilt 𝅜; die Geltung der anderen wird durch die darüber gesetzten, den Noten entlehnten Werthzeichen: | ♪ ♬ u. s. w. bestimmt. Erhöhung und Erniedrigung (diese kommt nur bei *h* vor) zeigt ein unterwärts gerichteter Haken (*h*) an. Die eigentlichen Notenstiele gehen stets nach oben. Die Buchstabenschrift setzt einfach *h* oder *b*; statt *es* und *as* steht *d* und *g* (*dis*, *gis*).

Der Tenor oder *Cantus firmus*, bald übereinstimmend mit der in den älteren und neueren Cantionalen aufgenommenen Lesart, bald bis zur Unkenntlichkeit davon abweichend, liegt bei den verschiedenen Nummern in verschiedenen Stimmen. Paumann, Schlick's nächster bekannter Vorgänger, kennt hierin nur ein Verfahren: er legt seinen Tenor stets in die tiefste Stimme. Bei Wilhelm »*legrant*« und Paumgartner kreuzen sich die Stimmen, so jedoch, dass das beste Theil der Unterstimme dem Tenor zufällt. Schlick theilt den Tenor in der einen Nummer der oberen, in einer anderen der mittleren oder der unteren Stimme zu. Das Kreuzen der Stimmen gehört auch bei ihm nicht zu den Seltenheiten, aber es geschieht nicht in Folge einer ihm aufgedrungenen, als vielmehr einer aus der Konsequenz der Stimmenführung sich gleichmässig ergebenden inneren Nothwendigkeit, bei welcher die Fäden streng festgehalten und zu einem kunstvollen Gewebe vereinigt werden. Paumann organisirt, Schlick kontrapunktirt — im höheren Sinne. Hierdurch unterscheidet sich Beider Schreibweise und dokumentirt sich zugleich der Fortschritt, den die musikalische Arbeit, d. h. das musikalische Denkvermögen, in den Jahren von 1452 bis 1512 gemacht hat.

Bei den begleitenden Stimmen Paumann's herrscht im Gegensatze zu dem in der Tiefe in halber Erstarrung sich mühsam fortschleppenden Tenor ein gewisses kolorirendes Element, das von aussen kommt und sich in gefällig gerundeten, kleingestaltigen Formen, die dem Augenblicke gelten und kaum weiter reichen, als dieser, ausspricht. Es hat dieses Etwas ganz die vorübergehende Bedeutung, die man einer modernen Verzierung, etwa dem Doppelschlage, beimisst, wie denn auch der letztere, buchstäblich ausgeschrieben, ein wesentliches Pertinenzstück des Paumann'schen Organums ist. Diese Zierlichkeit und Beweglichkeit der Begleitung zu dem äusserst schwerfälligen Tenor als Basis bringt in alle Sätze Paumann's ein gewisses Missverhältniss; im Grunde fühlen wir ja schon eine Unbehaglichkeit über die Art, wie die ursprünglich gar nicht in langsamen Noten gesetzte Hauptmelodie gehandhabt, oder, deutlicher zu sprechen: zerstört wird.

Ganz anders gestaltet sich die Sache bei Schlick. Seine Tenore gehören zum grössten Theil dem gregorianischen Kirchengesange an; das hier bei Weitem weniger als in den weltlichen Liedern ausgebildete rhythmische Element lässt viel eher eine Darstellung in langsamen Noten zu. Allein wenn sich Schlick deren auch, und mit Recht, bedient, so versäumt er nicht, auf der anderen Seite die zu grosse Unbeweglichkeit der Hauptstimme wenigstens insofern zu mindern, als er sehr lange Noten in kleinere Theile auflöst, also gerade das gegentheilige Verfahren von Paumann einschlägt, der die gleichnamigen Noten zu einer verbindet. Dabei vermeidet er in seinem Kontrapunkte, gleichviel ob dieser eine ascetisch strenge Haltung bewahrt, oder mildere, instrumental gerundete Formen (wie in »*O dulcis Maria*« oder in »Maria zart«) begünstigt, eben so vorsichtig unverhältnissmässig rasche, wie unerquicklich lange Töne, und sichert dadurch seinen Sätzen ein ungestörtes, wohlthuendes Ebenmaass.

Nichts ist mehr geeignet, den Fortschritt, den die Kunst in den zwischen Paumann und Schlick liegenden sechszig Jahren gemacht hat, zu so klarer Anschauung zu bringen, als eine Vergleichung der Arbeiten der beiden genannten Männer, deren einer am Beginn, der andere in der Mitte der Blüthezeit der zweiten niederländischen Schule steht. Paumann's »*Fundamentum organisandi*« mit seinen Zugaben ist zu betrachten als das Resultat, das die Instrumentalmusik — hier durch das damals gangbarste Tasten-Instrument, die Orgel, vertreten — aus der mit 1450 abgeschlossenen älteren niederländischen Schule für sich gewonnen hatte. Okenheim's, des Gründers der zweiten, Kunstthätigkeit begann, als der Nestor der deutschen Orgelspieler seine »Anleitung« eben vollendet hatte. Als Schlick sein Tabulaturbuch herausgab, stand die von Okenheim und seinen Schülern angebahnte und fortgeführte Kunstrichtung durch Josquin de Près († 1521) in vollster Blüthe. Unser Heidelberger Organist, wie man aus seinem »Spiegel für Orgelmacher« ersehen kann durchaus kein Mann, der auf den Kopf gefallen war, hielt sich gebührendermaassen auf dem Laufenden. Indem er das Fassbare wenigstens — das Technische —, was die Vokalwerke der mitlebenden Meister kennzeichnete, eben so behend als geschickt in seine spezielle Kunst herübernahm, gelang es ihm, diese selbst auf eine mit jener gleiche Höhe zu heben. In seinen Tonsätzen spricht sich überall das Anstreben einer reinen und vollen Harmonie durch das Mittel selbständig geführter und unter sich in stets fühlbarer, sehr oft formeller Beziehung gehaltener Stimmen klar und deutlich, zuweilen in so schlagender Weise aus, dass man den Ausdruck »selbständig geführt« gar füglich mit »selbstbewusst gehend« vertauschen könnte. Die folgenden Beispiele werden das Gesagte bestätigen.



*) Die Melodie ist hier zu dem Kirchenliede »Ach Herre Gott vom Himmelreich« benutzt; der Tonsatz steht mit dem deutschen Urtexte in v. Winterfeld's »Evangel. K.-G.« Thl. I, Beispiel Nr. 89. Das böhm. Gb. setzt dafür »O Jesu zart«.

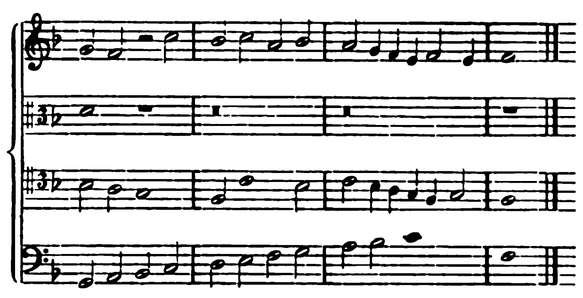
C. (Aus No. 1.)

Pedal (8 Fuss).
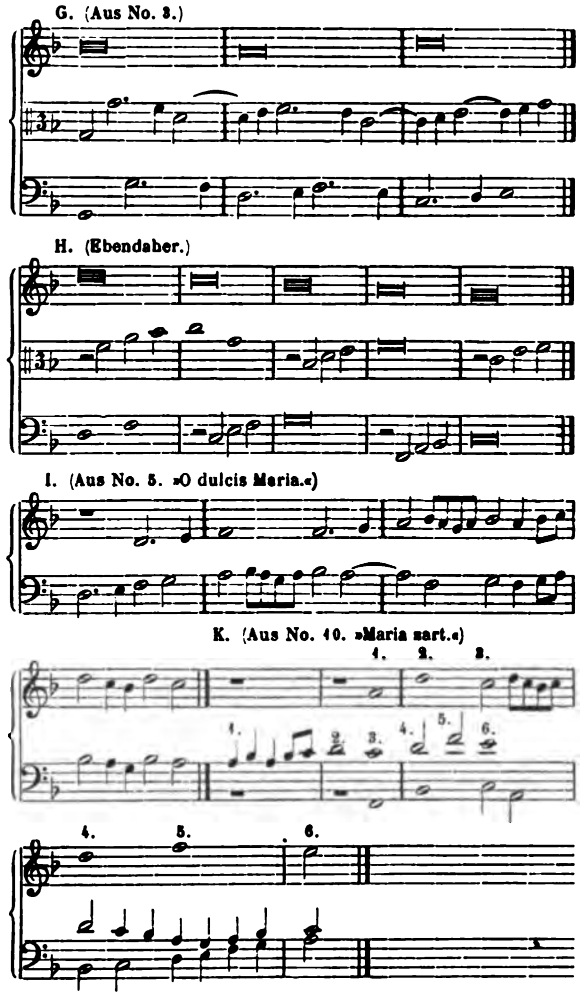
D. (Aus No. 3.)

E. (Aus No. 2.)
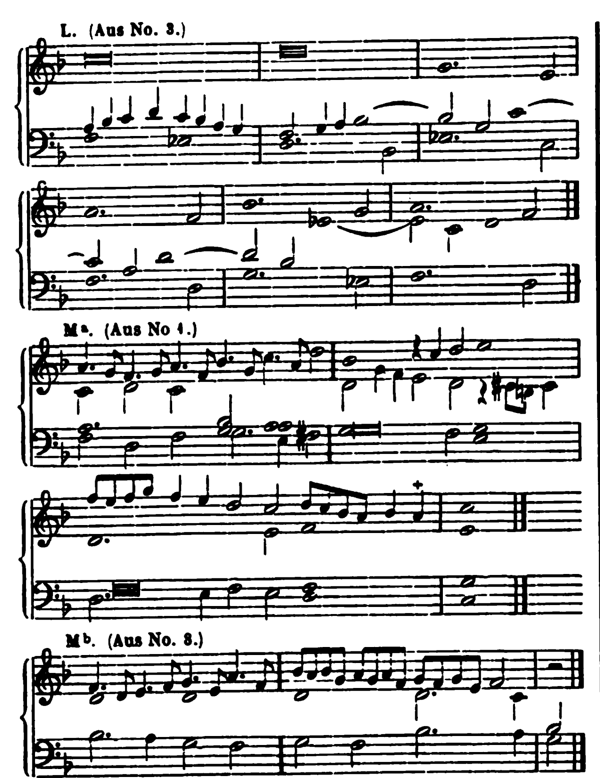
F. (Aus No. 6.)



Jene oben erwähnte fühlbare und formelle gegenseitige Beziehung der Stimmen, als deren vollkommenster Ausdruck der Kanon anzusehen ist, ergiebt sich schon aus einer Vergleichung der beiden, einer und derselben Nummer entlehnten Beispiele A und C. Sie tritt aber auch in gedrängter und geschlossenerer, bald strenger, bald freierer Form auf:



Endlich sind auch gebundene Gänge (G H L) und Paumann'sche Lieblingswendungen (I K M) nicht vergessen, und in die Reihe der eigenen Figuren gefügt, um das Ganze reicher und abwechselnder zu färben.



Indem nun Schlick die folgenreichste Errungenschaft seiner Zeit: den kunstvolleren Kontrapunkt mit seinen fugirten Einsätzen und Nachahmungen, mit einem Worte Das, was vorhin als die stets fühlbare gegenseitige Beziehung der Stimmen bezeichnet wurde, in das Orgelspiel als eine wesentliche Eigenschaft aufnahm, — eine Eigenschaft, welche das deutsche Orgelspiel bisher wenigstens grundsätzlich festhielt — darf er unbeschadet der Nestorschaft des älteren Paumann als der Vater des »eigentlichen« Orgelspiels, wie wir in Deutschland sagen, betrachtet werden. Dies ist seine Bedeutung für unsere Kunst. (Schluss folgt.)

Zur Theorie der Musik.

Akkordfolge.

Von Wilhelm Rischbieter.

(Fortsetzung.)

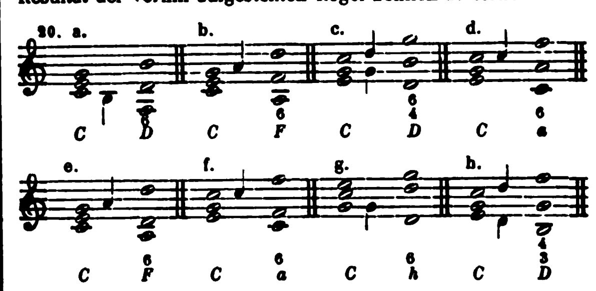
Wir wollen jetzt untersuchen, wie gross sich der Sprung in jeder der fortspringenden Stimmen gestalten kann.

Wenn wir von der primären Lage des Dreiklangs der ersten Stufe der Cdur-Tonleiter (*C-e-G*) zu der primären Lage des Dreiklangs der zweiten Stufe (*D|F-a*) übergehen wollen, so wird sich der successive Uebergang so gestalten: *C-e-G — C-e-a — C-F-a — D|F-a*. Wir können diesen Uebergang dadurch verkürzen, dass wir den nächstverwandten oder, was gleichbedeutend ist, nächstliegenden Accord von *C-e-G* und *C-F-a* (*F a C e G h D*) überspringen: *C-e-G — C-F-a — D|F-a*. Wollten wir auch den dritten (*C-F-a*) noch überspringen, so würden falsche Fortschreitungen entstehen: *C-e-G — D-F-a*. Und so kann auch bei einer Modulation, soll sie schnell vor sich gehen, eigentlich nur das Nächstverwandte oder, was auch hier gleichbedeutend ist, Nächstliegende übersprungen werden. Vergleichen wir daher das Springen zweier und Gehen einer Stimme bei einer Folge quint- oder nichtverwandter Dreiklänge mit einer solchen Modulation, so erwächst auch aus diesem Vergleich für die fortspringenden Stimmen die Regel, dass dieselben nur das ihnen zunächstliegende Intervall des folgenden Akkordes (also den nächsten Uebergang) überspringen dürfen, und wir sind überzeugt, dass sich diese Regel in der Praxis (wir haben den vierstimmigen Vokalsatz im Auge) bewähren wird.

In den meisten Fällen wird sich, wenn wir diese Regel bei einer von den beiden fortspringenden Stimmen respektirt haben, für die andere keine Gelegenheit zu einem grossen Sprunge mehr bieten.

Die praktische Anwendung dieser Regel wird uns aber auch, wenn wir von enger Harmonielage ausgehen, zugleich zeigen, wie gross die Entfernung der Stimmen untereinander sein kann; denn die hierfür aufgestellte Regel kann naturgemäss nur aus der Regel hervorgehen, die die Grösse der Sprünge bestimmt. Die sogenannte weite oder zerstreute Harmonielage können wir hier nur als eine Lage betrachten, die dadurch entstanden ist, dass bei der Bildung derselben ein oder mehrere Akkordintervalle übersprungen worden sind. In einer weiten Harmonielage ist auch der Widerspruch zu finden, dass in ihr eine primäre und sekundäre Akkordlage enthalten ist: 19. [Notenbeispiel]. Aus diesem Grunde können wir auch an ihr nicht die Gesetzmässigkeit für die direkteste Stimmenverbindung bei Folgen nichtverwandter Dreiklänge kennen lernen.

Wir lassen jetzt einige Akkordverbindungen folgen, um das Resultat der vorhin aufgestellten Regel kennen zu lernen.

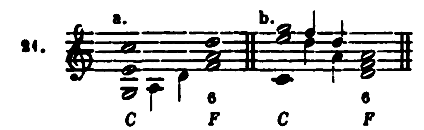


Bei a überspringt der Tenor den Grundton *h*, bei b der Sopran die Quinte *a*; bei c sind im Sopran und Alt die Töne *D* und *G* übersprungen. Hinsichtlich des Sprunges *G—h* bei c wollen wir bemerken, dass das Liegenbleiben und stufenweise Fortschreiten einer Stimme hier von gleicher Bedeutung ist; bei direkter Stimmenverbindung müsste die Quinte *G* im ersten Akkord bei c liegen bleiben; desshalb können wir sagen: der Alt überspringt den Grundton *G*. Dasselbe gilt von dem Sprunge *C—F* bei d.

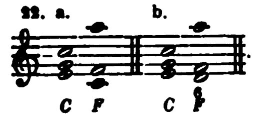
Die Akkordfolgen bei e, f und g zeigen uns, dass die Entfernung von einer Stimme zu ihrer nächsten eine Oktav betragen darf; denn wenn wir die Beispiele e und f mit b und d vergleichen, so sehen wir, dass die grössere Entfernung zwischen Alt und Sopran bei e und f nur dadurch entstanden ist, dass der Alt hier beidemale eine Stufe abwärts anstatt, wie bei b und d, aufwärts geht. Stellen, wo die Entfernung zwischen Bass und Tenor über eine Oktave beträgt, sind keineswegs als Ausnahmen obiger Regel anzusehen, weil wir die tiefste Stimme nicht mit irgend einer der drei anderen vergleichen können. Jede dieser letzteren haben wir als Glied einer harmonischen Gesammtheit zu betrachten, und die Bassstimme

hat zunächst nur den Zweck, diesem harmonischen Ganzen eine Grundlage zu verleihen. Eine Regel für die Grösse der Entfernung zwischen Bass und Tenor ist uns durch den Umfang dieser Stimmen geboten; es kann demnach die grösste Entfernung derselben ungefähr zwei Oktaven betragen.

Die folgenden Akkordverbindungen, in welchen die tiefste Stimme bei a zwei Intervalle des nächsten Akkordes überspringt, und bei b zwei Stimmen ein Gleiches thun, würden wohl zu tadeln sein:



Ausnahmen dieser hier nachgewiesenen Regeln werden sich in freien Kompositionen wohl vorfinden; bei vier- oder mehrstimmigen Vokalsätzen werden sich dieselben aber wohl selten zeigen, weil der Komponist hier den Umfang, sowie die normale Lage der Stimmen zu berücksichtigen hat. Der grösste Theil, namentlich der bei Instrumentalmusik vorkommenden, Ausnahmen ist hier aber gar nicht in Betracht zu ziehen, weil wir eine obligate Stimme (also eigentlich jede frei erfundene Tonfolge, die sich durch ihre rhythmische Bewegung von den übrigen unterscheidet) nicht als Glied eines harmonischen Ganzen ansehen können. Bei den in unserer Abhandlung über Akkordfolge aufgestellten Beispielen kann aber jede einzelne Stimme zunächst nur den Zweck haben, mit den übrigen zusammen Harmonien zu bilden. Es werden natürlich solche fortgesetzte Akkordfolgen grösstentheils erst dann Interesse erregen (und dadurch eine Berechtigung ihres Daseins erhalten), wenn die Oberstimme für sich allein betrachtet den Eindruck einer aus der Phantasie des Künstlers entsprungenen Tonfolge macht. Dass unsere Auffassung der Stimmen hinsichtlich ihres nächsten Zwecks das Vorhandensein einer solchen Tonfolge nicht ganz und gar ausschliesst, beweisen uns die vierstimmig gut gesetzten Choräle. — Wenn nun die freieste Bewegung der Stimmen innerhalb der Gesetzmässigkeit die nächstliegenden Stimmen nicht über eine Oktave von einander bringen kann, so darf dies natürlicher Weise auch dann nicht geschehen, wenn sich bei einer Akkordfolge nur eine Stimme sprungweise fortbewegt; denn die minder gute Klangwirkung einer solchen, über die Gebühr zerstreuten Lage bleibt immer dieselbe, gleichviel, ob sie durch das Springen zweier oder einer Stimme entstanden ist, zum Beispiel:



Es soll hiermit nicht gesagt sein, dass der Sprung im Sopran bei b, an und für sich betrachtet, zu gross ist; denn wo zwei Stimmen stufenweise fortschreiten, kann sich der Sprung schon grösser gestalten als da, wo nur eine Stimme geht, z. B. 23. [Notenbeispiel] Bei unserer abstrakt-theoretischen Abhandlung über Akkordfolge ist übrigens ein Sprung nur dann zu rechtfertigen, wenn das sprungweis ergriffene Akkordintervall nicht durch stufenweises Fortschreiten derselben Stimme zu erreichen ist. Wir müssen desshalb hier von den Septimen-, Oktaven- und Nonensprüngen absehen; wo der eine oder andere in freien Kunstbildungen zum Vorschein kommt — und ein solcher Sprung kann an geeigneter Stelle von bester Wirkung sein —, wird die betreffende Stimme, wenn auch vielleicht nur momentan, den Charakter einer frei erfundenen Tonfolge annehmen.

(Schluss folgt.)

Finnische Sage über die Mitwirkung des Gesanges bei der Weltschöpfung. Die Finnen haben mit ihren Stammesverwandten, den Esthen, in den Grundzügen eine Sage gemein, die uns deutlicher, als irgend eine andere, veranschaulicht, welche Gedanken und Empfindungen man in der Urzeit über die Wirkung künstlerischer Thätigkeit hegte. Die Finnen haben als obersten Gott einen Allvater, der gleichsam das die Erde umspannende Firmament vorstellt, oder Alles, was der Mensch Himmel und Schicksal nennt. Seine drei Söhne waren Wannemuine, der in dem grossen finnischen Epos »Kalewala« den volleren Namen Wäinämöinen führt, Ilmarine (oder Ilmarinen) und Lämmeküne. Allvater, heisst unsere Sage, wohnte in seinem hohen Himmel; in seinem Saal leuchtete die majestätische Sonne. Helden hatte er geschaffen, um ihres Rathes, ihrer Stärke und ihrer Kunstfertigkeit sich zu bedienen. Der älteste unter ihnen war der genannte Wannemuine. Diesen schuf er alt, mit grauem Haar und Barte, und verlieh ihm des Alters Weisheit; aber sein Herz war jung und er besass der Dichtkunst und des Gesanges Gabe. Wenn Sorgen Allvaters Stirn verdüsterten, spielte Wannemuine vor ihm auf seiner wunderbaren Harfe und sang liebliche Lieder. Der andere Held oder Sohn, den er schuf, war Ilmarine; dieser stand da im besten Mannesalter und in männlicher Kraft, mit Weisheit auf seiner Stirn und sinnendem Blicke. Ihm war Künstlergabe bescheert. Der dritte hiess Lämmeküne, ein immer munterer, leichtgesinnter, zu allem Uebermuth aufgelegter Jüngling. Alle betrachteten sich als Brüder (auch im Epos Kalewala heissen sie so) und der Alte nannte sie seine Kinder. Die Sage berichtet nun weiter, wie Allvater, während seine Söhne schliefen, die Welt erschuf. Als sie dann erwachten, rieben sie sich die Augen und beschauten das Werk mit Verwunderung. Der Alte war von dieser Anstrengung ermüdet und legte sich nun nieder, um sich seinerseits ein wenig zu verschnaufen. Als er schlief, nahm Ilmarine ein Stück vom besten Stahl, hämmerte daraus ein Gewölbe, errichtete es als Zelt über der Erde und heftete Sterne und den Mond aus Silber daran. Aus Allvaters Wohnung nahm er dann die Leuchte (Sonne) und befestigte sie so künstlich an die Himmelswölbung, dass sie von selber auf- und niederging. Dies war das Werk des bildenden Künstlers. Und Wäinämöinen? Er nahm seine Harfe und sang ein Jubellied: Blumen und Gewächse trieben hervor und die Singvögel stimmten ein. Lämmeküne aber zog jubelnd durch Wälder, Berg und Thal. Da sprach der Alte zufrieden und innerlich vergnügt: »Ich habe die Welt als ein lebloses Stück erschaffen; eure Sache ist es, sie auszuschmücken«. (Ausführlicheres findet man hierüber in einer schwedischen Abhandlung von Dr. Donner: »Vorstellungen der Hindus von der Weltschöpfung verglichen mit denen der Finnen. Helsingfors 1864«.) Wäinämöinen ist nach der Kalewala der Hauptgott der Finnen. Nach dieser bedeutsamen Sage lauschte seinem göttlichen Gesange die bis dahin stumme Natur, und erst als des Gottes Stimme durch die Welt schallt, erhält der Wind sein Sausen, der Vogel und auch der Mensch des Gesanges Gabe, und so wird die todte Masse geistbelebt. Durch diese Sage ist also aufs Neue der Glaube der alten Völker an die schöpferische Macht des Gesanges bezeugt. Sie kommt in ihrem Grundgedanken ganz überein mit dem, was die Griechen sich unter der »Harmonie der Sphären« vorstellten, und das ist gewiss von ausserordentlicher Bedeutung. Denn da Griechen und Finnen verschiedenen Völkerstämmen angehören, die sich in späterer Zeit niemals berührten, also auch Nichts von einander entlehnt

haben können, so muss diese gemeinsame Anschauung in eine unvordenkliche Urzeit zurückreichen und Thatsachen zur Voraussetzung haben, die sich mit stärkster Gewalt den Gemüthern dieser alten Völker einprägten. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Wie hiesige Zeitungen mittheilen, beträgt in dem neuen Ballet: »Fantasca«, welches jetzt im königlichen Opernhause seine Anziehungskraft auf das schaulustige Publikum ausübt, die Zahl der bei jeder Vorstellung Beschäftigten nicht weniger als 486. Es treten darin auf: 16 Solo-Tänzerinnen, 13 Solo-Tänzer, 5 Pantomimisten, 33 Figurantinnen, 26 Figuranten, 24 Eleven, 66 Choristen, 19 Extra-Choristen, 14 Chorknaben und 49 Statisten. Ausserdem haben bei der Vorstellung zu thun: 4 Illuminateurs, 40 Maschinisten, 34 Zimmerleute, 58 Musiker, 4 Requisiteure und 74 Schneider und Garderobieren, da 778 Kostüme im Gange sind. Solche mit verschwenderischer Pracht ausgestattete und auch immer volle Häuser erzielende unsinnige Feerien sind es namentlich, die nicht nur den Kunstsinn des Publikums herunterbringen, sondern ganz besonders auch die musikalischen Kräfte abstumpfen und innerlich verderben.

✱ **München.** In Nr. 7 der Allg. Musikal. Zeitung findet sich ein Artikel aus München, der von allen Denen, welche die musikalischen Verhältnisse dieser Stadt kennen, mit Befremden gelesen wurde. In unseren bayerischen Zeitungen wundern uns allerdings solche Artikel nicht mehr. Man liest sie täglich. Die ganze Presse huldigt dem Fortschritt, also auch dem musikalischen, dessen Repräsentanten Wagner, Liszt und Bülow sind. Selbst die Augsburger Allg. Zeitung, sonst wenigstens auf dem Kunstgebiete ein unabhängiges Organ, ist seit der Verbrüderung des Barons, dem sie gehört, und des Barons, der die Münchner musikalisch terrorisirt, vollständig zum Organ des Letzteren geworden. Die musikalischen Zustände Münchens sind augenblicklich so interessant, dass sie einer eingehenden Besprechung recht wohl würdig erschienen. Ich hatte es längst im Sinne, nach dieser Seite hin der Wahrheit und Ehrlichkeit das Zeugniss zu geben. Die oben berührte Korrespondenz hat mich einerseits zweifeln lassen, ob nicht auch Ihr Blatt in seinen Berichten aus München in die Hände eines jener zahllosen Parteigänger Wagner's gefallen ist, also der offenen Darlegung der Verhältnisse verschlossen bleibt, oder ob es wohl einer derartigen Besprechung, wie ich sie im Sinne habe, sich erschliessen dürfte.*) Für heute begnüge ich mich, über die in der angeführten Korrespondenz erwähnten »Münchener Propyläen«, Wochenschrift für Literatur, Theater, Musik und bildende Kunst, noch ein Wort zu sagen. Die Redakteure derselben werden jeder mit 600 fl. von der Hoftheaterintendanz bezahlt. Der Redakteur des musikalischen Theils, Dr. Fr. Grandaur, einst ein Schwärmer für klassische, besonders alte Musik, hat in kluger Berechnung der obwaltenden Verhältnisse, den Mantel nach dem Winde hängend, es vortheilhaft gefunden, einer der begeistertsten Lobredner der neuen Münchener Hofrichtung in der Tonkunst zu werden. Bei der Beurtheilung der bildenden Künste, die augenblicklich so wenig von Oben her befruchtet werden, dass (wie bekannt) die projektirte hiesige Kunstausstellung wochenlang in der Schwebe war, weil die Lokalität zur Einübung einer neuen Wagner'schen Oper disponibel gehalten werden sollte, zeigen die »Propyläen« denn auch mehr Verstand und entwickelten u. a. in einer ihrer ersten Nummern bei Besprechung des durch grossen Zulauf ausgezeichneten und vielbestrittenen Bildes von G. Makart »Die Pest in Florenz« ästhetische Anschauungen und Grundsätze, die wir nur bedauern in jenem Organ nicht auch auf die Musik angewandt zu finden. Das genannte Bild, das mehrere Wochen hindurch die Künstlerkreise wie das Publikum in Alteration versetzte und besonders seines obscönen Gegenstandes wie seiner ungleichen Ausführung wegen heftigen Widerspruch hervorrief, ist so zu sagen auch musikalisch interessant, da es zeigt, dass auch die Jünger der bildenden Kunst, ohne die geringste direkte Anregung vom Hofe, anfangen, sich jenen wollüstig berauschenden Schmausereien in der Kunst zuzuwenden, für welche die Helden der Zukunftsmusik uns zuerst und bis dahin noch immer die Hauptgerichte lieferten und musikalische Mäcene offene Tafel hielten. Wir heben daher aus der erwähnten Schilderung und Kritik jenes Bildes die Hauptpunkte hervor. »In drei Abtheilungen zeigt das Bild eine verworrene Menge von Gruppen und Gestalten, von denen man mehr oder minder sieht, dass sie dem *desipere in loco* huldigen. Spieler und Wucherer, badende Weiber und zügellose Zecker, üppige bacchantische Lust des Genusses in allen Variationen, daneben Mord und Todtschlag, und alles Das in einer schwülen, dunstigen, halb grellen, halb dämmernden Beleuchtung, tiefe Finsterniss neben strahlendem Lichte. Makart ist ein genialer Künstler; wie mächtig müsste sich diese reiche malerische Phantasie an einem gegebenen Stoff erweisen, der das Genie zwänge, seine Freiheit in bestimmte Grenzen einzuschränken. So aber malt er darauf los, wie und was ihm seine Phantasie vorgaukelt. Aus den Farbenmassen gestalten sich ihm die Figuren, die sich nun dem Kolorit anpassen müssen. Dem wunderbaren, räthselhaften Charivari, das die Grundlage der geistreich phantastischen Komposition bildet, fehlt im Auge jedes wirklichen Kunstkenners die vielgerühmte zauberhafte Ausführung und die »die Begier weckende Schönheit«. Ist es zu billigen, wenn man bei solchen Figurenknäueln nicht mehr zu unterscheiden vermag, wo eine Gestalt aufhört, eine andere beginnt? wenn man Mühe hat, nicht Gruppen, sondern Klumpen von Gliedmaassen und Köpfen und Gewändern zu entziffern? Ist es künstlerisch, die stärksten Kontraste unvermittelt durcheinander zu würfeln? Einzelnes mit realistischer Bravour, Anderes mit skizzenhafter Nonchalance auszuführen? Vermag die eminenteste Technik die vegetative Willkür zu verschleiern? Wir verkennen nicht die Schönheit einzelner Theile, die Kühnheit der Zeichnung verschiedener Gestalten, die Farbengluth und Durchsichtigkeit des Kolorits in gewissen Partien, die fascinirende Stimmung mehrerer Gruppen, aber all diese Einzelnheiten vermögen das Werk nicht zu retten. Wäre es nicht das Produkt einer jugendlichen, überschäumenden Kraft, die in genialem Uebermuth über die Gesetze der Kunst sich hinwegsetzt, weil sie noch nicht Alles kann, das Bild gliche dem Werke eines Greises, der Vieles nicht mehr kann. Was die »Frechheit der Darstellung« anlangt, die man sogar für »keusch« zu erklären wagte, so ist darüber weiter nicht zu reden. Genug, dass die Schönheit, vom Hässlichen und Konfusen überwuchert, neben dem Gemeinen nicht aufzukommen vermag.« — Wie auf dem Gebiete der Musik, so scheint also auch auf dem der bildenden Künste eine Umwandlung sich vollziehen zu wollen. Hier wie dort wilde Gährung, genährt von dem oberflächlichsten, alle Begriffe verwirrenden ästhetischen Geschwätz. Im Munde eines für die Schönheiten der Schöpfungen Bülow's, Liszt's und Wagner's streitenden Parteigängers nehmen sich die ausgesprochenen geläuterten und maassvollen Kunstanschauungen ganz eigenthümlich aus.

*) Sicherlich wird dies der Fall sein, und sehen wir der Einsendung derselben entgegen, begreifen aber noch immer nicht, wie Sie ernstlich daran zweifeln konnten. Wir haben nicht Lust, die Münchener Musik noch mehr baronisiren zu helfen; nur wollen Sie nicht vergessen, dass lediglich in Folge der verzweifelten Zustände des deutschen Theaters Mancher, dem an sich das Liebäugeln mit schlechten Richtungen fern liegt, doch in gutmüthiger Irrung dahin gelangen kann, in jedem neuen Versuche einen Rettungsanker zu erblicken, — und anders wird man, unserer Meinung nach, jene Korrespondenz wohl nicht aufzufassen haben. *D. Red.*

✱ **Rom.** Unlängst fand hier von Haydn's »Schöpfung« eine Aufführung statt, die monströs genannt werden muss, sowohl hinsichtlich der Zahl der Mitwirkenden, welche das Maass des in Italien Ueblichen erheblich überschritt, wie auch hinsichtlich des Eindrucks und der dadurch hervorgerufenen Urtheile. Die Zeitungen verglichen Vater Haydn's Meisterwerk u. a. mit Verdi's Meisterwerken und ertheilten letzteren den Preis. Nicht diese Bevorzugung Verdi's ist das Klägliche bei der Geschichte, sondern dies, dass die Italiener, wenn sie einmal Vergleiche anstellen wollen, an Niemand weiter denken als an Verdi und seines Gleichen. Die »Schöpfung« ist seit langer Zeit wohl zum ersten Mal wieder in Italien zu Gehör gebracht. Früher, bis vor etwa dreissig Jahren, wurde sie nebst anderen ähnlichen Werken dort öfters gegeben und von Judas Makkabäus sogar ein Klavierauszug mit italienischem Text veranstaltet. Aber wenn dies auch hie und da auf Einzelne Eindruck gemacht haben wird, ist es doch für die musikalische Kultur jenes Volkes, und zwar gleichmässig für die Komponisten wie für ihr Publikum, spurlos vorübergegangen.

✱ **Stockholm.** Die Oper brachte unlängst ein nationales neues Werk »Riccardo« von Hermann Berens, welches ausserordentlichen Beifall fand. Ein anderes schwedisches Singspiel »Die verzauberte Katze« (Der gestiefelte Kater?), mit Musik von Hallström, wird vorbereitet.

✱ Der bayrische Hofkapellmeister Dr. Hans von Bülow, Ritter etc. etc., konzertirt dieser Tage in Regensburg — zum Besten des Peterpfennigs. Ein kleiner, aber ergötzlicher Beitrag zum Kapitel »Kunstpolitik«.

✱ Händel's Originalportrait von Hudson verkaufte ich dieser Tage, im Auftrage des Besitzers, des Herrn Dr. med. Senff in Calbe a. d. Saale, an Hamburger Kunstfreunde für die Summe von vierhundert Thalern. Dasselbe wurde im Jahre 1749 angefertigt und 1750 von Händel bei seiner letzten Anwesenheit in Deutschland seinen Verwandten in Halle überbracht, deren Nachkommen es bis

dahin besassen. Einstweilen erwarben die genannten Musikfreunde das Bild als ihr Privateigenthum, hegen indess die Absicht, dasselbe durch gemeinsame freiwillige Beiträge für Hamburg zu acquiriren und mit der Sammlung der Händel'schen Handexemplare als städtisches Eigenthum zu vereinigen. Die an Herrn Victor Schölcher in London gezahlte Summe für diese Handexemplare, welche vor nunmehr einem Jahre hier anlangten, ist inzwischen durch freiwillige Beiträge von Privatpersonen vollständig aufgebracht, und werde ich demnächst — vielfachen Anfragen und Wünschen Folge leistend — über den Kauf und den Inhalt jener Sammlung in dieser Zeitung Bericht erstatten. *Chr.*

✱ **Prag.** Das am 1. April erfolgte Ableben Alex. Dreyschock's wird von seiner Frau, drei Söhnen, Geschwistern und anderen Verwandten in Prag also angezeigt: »Vom tiefsten Schmerze gebeugt, geben die Unterzeichneten die für sie höchst betrübende Nachricht, dass es dem Allmächtigen gefallen habe, ihren innigst geliebten Gatten, Vater, beziehungsweise Bruder und Schwager, Hrn. Alexander Dreyschock, k. k. Kammervirtuos, Professor am k. Konservatorium zu St. Petersburg, grossherzoglich Hessen-Darmstädtischer Hofkapellmeister, grossherzoglich Mecklenburg-Schwerinscher Hofpianist, Ritter des kgl. schwedischen Vasa-, des kgl. hannoveranschen Guelphen-, des kgl. niederländischen Ordens der Eichenkrone, des kgl. dänischen Danebrogh- und des kgl. preussischen rothen Adler-Ordens IV. Klasse, Besitzer der grossen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft in Hannover, Ehrenmitglied des Konservatoriums zu Prag, Ehrenmitglied und Mitglied vieler anderer Vereine etc. etc., aus diesem Leben in ein besseres Jenseits abzurufen. Er verschied, mit den Tröstungen der hl. Religion versehen, nach längerem Leiden zu Venedig am 1. April, 8 Uhr früh, im 51. Lebensjahre an Lungenlähmung. Die irdische Hülle des theueren Verblichenen wird am 12. April 1869 um 5 Uhr Nachmittags in der Sct. Heinrichskirche eingesegnet und am Wolschaner Friedhofe zur Erde bestattet werden. Die heil. Seelenmessen werden Dienstag den 13. April um 10 Uhr Vormittags in der Pfarrkirche zu St. Heinrich gelesen werden. Prag, den 12. April 1869.« (Folgen die Unterschriften.)

✱ Am 6. April starb in Wien unerwartet und plötzlich unser dortiger Berichterstatter Dr. Heinrich Kreissle von Hellborn, k. k. Finanzsekretär. In weiteren Kreisen ist derselbe bekannt durch seine ausführliche Biographie Schubert's, deren mit aller Sorgfalt vorbereitete Uebersetzung ins Englische er noch unlängst erlebt und worüber er so erfreut war, dass er nicht umhin konnte, in einem seiner Wiener Berichte ihrer Erwähnung zu thun (s. Nr. 7). Er hatte überhaupt das Glück, in seinen Ansichten und Neigungen mit der Mehrzahl seiner Zeit- und namentlich seiner Stadtgenossen übereinzustimmen, wodurch er (wie es unter solchen Umständen zu geschehen pflegt) überall bevorzugt wurde, selbst von denen, welche von seinem schriftstellerischen Talente eben keine hohe Meinung hegten. In der That ist das Buch über Schubert keine wirkliche Biographie, sondern nur eine fleissige Kompilation, ähnlich der des Wiener A. Schmid über Gluck. Persönlich war der Verstorbene uns nicht bekannt, doch wird er uns als harmlos und anspruchslos geschildert, und so waren auch seine musikalischen Berichte. Tiefere Saiten zu berühren oder selbständig vorzugehen, war seine Sache nicht, und schier unfasslich musste es ihm sein, dass wir die selbstvergnügte Glückseligkeit des musikalischen Wienerthums nicht theilen konnten, sondern (in Nr. 4 d. Ztg.) Vertiefung, künstlerischen Ernst und Erweiterung des beschränkten Wiener Horizonts zu einem allgemeinen und wahrhaft freien Gesichtskreise der Kunst forderten. Möchten nun die Plätze dieser guten Männer, wie Kreissle einer war, bald durch Andere ersetzt werden, die ein volles Verständniss für die künstlerischen Aufgaben unserer Zeit besitzen.

✱ **Hamburg.** (Drittes Konzert des Cäcilienvereins am 6. April.) Das letzte der drei Abonnement-Konzerte, welche der Cäcilienverein alljährlich zu veranstalten pflegt, fand am 6. April statt und bestand, wie gewöhnlich, aus geistlichen Tonsätzen, während das erste Winterkonzert weltliche und das mittlere oratorische Musik zu bringen pflegt. Sämmtliche Chorsätze wurden unbegleitet, die wenigen Soli mit Orgelbegleitung gesungen und jede der beiden Abtheilungen durch einen Orgelvortrag des Hrn. Osterholdt eingeleitet. Beidemale war hierzu »Präludium und Fuge« von Bach gewählt; wir möchten aber in solchen Fällen der Mannigfaltigkeit wegen empfehlen, auch einen Orgelsatz von einem neueren Komponisten in das Programm aufzunehmen, was um so mehr in dieses Konzert passen würde, da die übrigen Stücke desselben die verschiedensten Stile und Musikweisen vom sechszehnten Jahrhundert bis auf die Gegenwart repräsentirten. Auch machen wir darauf aufmerksam, dass bei dem Vortrag der genannten Stücke nicht hinreichend auf ein grosses Konzertpublikum Bedacht genommen war, indem die Glätte, Abrundung und der belebende Kontrast etwas fehlte, was zum Theil schon durch die Registrirung veranlasst war; so z. B. standen das erste Präludium und Fuge nach den gewählten Registern oder Tonfarben nicht in einem richtigen kontrastirenden Verhältnisse. Herr Osterholdt sollte einmal hören, wie Ritter in Magdeburg und Haupt in Berlin dergleichen anzugreifen wissen. Dies wird nicht gesagt, um den Fleiss und die schon oft bewiesene Geschicklichkeit des genannten Herrn Organisten irgendwie zu verkennen, denen wir vielmehr zu unserm Theile alle Aufmunterung gewähren möchten, sondern lediglich um eine Anregung zu geben, dass auch in unserer Stadt ein virtuoses, ächt konzertmässiges Orgelspiel immer mehr in Aufnahme komme. Wir erfreuen uns aller möglichen Konzerte; aber Orgelkonzerte, die wirklich diesen Namen verdienen, sind hier jetzt ganz unbekannt. Vielleicht begreifen unsere besten Organisten ihren gemeinsamen Vortheil und vereinigen sich zu Konzerten, in denen, unter Mitwirkung eines kleinen Chors und Orchesters, Jeder sein Bestes giebt und Orgelwerke verschiedensten Stils aus allen Zeiten zur Aufführung gelangen. Wir zweifeln nicht daran, dass diese ihr Publikum finden und bald als stehende Aufführungen ihren festen Platz in dem Reigen unserer Jahreskonzerte behaupten würden. — Doch nun zu Hrn. Voigt's Chor. Nach einem Bach'schen Choral hörten wir Palestrina's herrliche Motette »*Sicut cervus*«, und im weiteren Verlaufe »*Alla trinità beata*«, »Es ist ein' Ros' entsprungen«, Eccard's »Maria wallt zum Heiligthum«, Bortniansky's *Sanctus* und als Schluss des ersten Theils Mendelssohn's Psalm »Richte mich, Gott« — also grösstentheils Stücke, die unlängst auch von dem Berliner Domchor hier vorgeführt wurden. Eine Vergleichung der Leistungen dieser beiden Chöre im Einzelnen würde keinen Zweck haben; aber die allgemeine Wahrnehmung hinsichtlich des Verhältnisses des gemischten Chores zu einer Vereinigung blosser Männer- und Knabenstimmen, welche sich hierbei aufdrängt, ist ebenso interessant als belehrend. Der Domchor und jede ähnlich zusammengesetzte Sängerschaar wird sich bei dem Vortrage älterer Musik (bis etwa 1700) auch dem besten gemischten Chore überlegen zeigen, dagegen für den Vortrag neuerer Tonwerke (falls sie nicht etwa ausdrücklich nachahmend im alten Stil geschrieben sind) unzulänglich sein. Die Ursache ist einfach die, dass sämmtliche mehrstimmige ältere Musik, auch die weltliche, für Knaben- und Männerstimmen, die neuere aber für weibliche und männliche Stimmen gesetzt ist; es ist also Nichts als das Recht der naturgemässen Organe, welches sich bei der Aufführung geltend macht. Der Satz von Eccard gelang dem Voigt'schen Chore sehr gut, und man hatte eine wahre Freude an der reinen, natürlichen Auffassung, auch Palestrina's Motette wurde mit wahrer Hingebung gesungen; aber der Uebelstand, dass ein gemischter Chorverein nicht das naturgemässe Organ für solche Musik ist, macht sich doch immer wieder geltend und gestaltet die Aufgabe zu einer wenig dankbaren. Wenn wir auch die Zusammensetzung der Stimmen im Cäcilienverein nicht als eine in jeder Hinsicht normale ansehen können und namentlich bedauern müssen, dass Herr Voigt hinsichtlich des Materials nicht das beste auswählen kann, was hierorts zu finden ist, sondern mit dem sich begnügen muss, was sich ihm darbietet: so ist der Chor als Ganzes doch in sich so abgerundet und vollkommen, dass er bei einer solchen Vergleichung sehr wohl als Muster dienen kann. Das um 1800 entstandene *Sanctus* von Bortniansky wurde ausserordentlich schön gesungen, nicht minder der Psalm von Mendelssohn. Gelegentlich später gedenken wir die Betrachtungen über die Stellung, welche dieser Verein zu der älteren Tonkunst einnimmt, fortzusetzen; heute müssen wir den Raum benutzen, um über die Vokalmesse von Hauptmann, welche den zweiten Theil des Konzerts bildete, noch ein Wort zu sagen. Dieses Werk ist etwa vor vierzig Jahren entstanden, also in der Zeit männlicher Reife des verstorbenen Meisters, und man muss es Hrn. Voigt Dank wissen, dass er eine der umfangreichsten Kompositionen seines Lehrers uns vorführte, wenn dieselbe auch die Unzulänglichkeit des Hauptmann'schen Talents zur Gestaltung grösserer Werke deutlich bewies. Was am meisten auffällt, ist die Stillosigkeit, der Mangel an künstlerischer Einheit oder, um es richtiger zu sagen, an künstlerischem Ernst. Man wird förmlich hin- und hergeworfen zwischen Altem und Neuem, welches unverbunden, und zwar, was das Schlimmste ist, in absichtlicher Berechnung des Kontrastes wegen, grell neben einander gestellt ist, so dass ein wohlklingend und oft kunstvoll und sehr schön im alten Stil gehaltener Satz unfehlbar von einem modernen Gemeinplatz abgelöst wird. Das Gesammtresultat davon ist natürlich Null; dies wird auch die beste Aufführung nicht zu ändern vermögen. Dass der geistreiche Hauptmann dies nicht selber bemerkt, ist auffallend genug, zeigt aber, dass zur Kunstgestaltung doch noch etwas Anderes gehört, als Gelehrsamkeit und ein feiner Kopf. Herrn Voigt möchten wir die Bitte aussprechen, sich gelegentlich einmal die vor einigen Jahren erschienene sechszehnstimmige Messe von Grell zwecks einer Aufführung anzusehen. — Die Soli (Ad. Schulze, Rud. Otto, Fräul. Avé-Lallemant, Frau H. Farnbacher) waren theils vorzüglich und in allem Betracht genügend besetzt.

ANZEIGER.

[70] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Winzer-Chor

für

Männerstimmen

aus der unvollendeten Oper

„Loreley“

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 3.

Partitur 25 Ngr. Klavier-Auszug 25 Ngr. Orchesterstimmen 12½ Ngr. Chorstimmen à 1½ Ngr.

---

[71] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Duette für zwei Sopranstimmen

mit Pianoforte-Begleitung.

J. B. Lully, Die Najaden . . . . 12 Ngr.
G. F. Händel, Die Sirenen . . . . 12 -
Jos. Haydn, Thyrsis und Nice . . . . 15 -

Reizende, nicht schwere Duette, welche in Konzert und Salon grossen Beifall gefunden haben.

---

[72] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Louis Köhler's Werke.

Drei Sonatinen für Pianoforte. Op. 42 in A moll. Op. 43 in G dur. Op. 44 in G dur à 10 Ngr.

Op. 58. **Drei Rondinos** für Pianoforte. 10 Ngr.

Op. 60. **Immerwährende Etuden** in Doppelpassagen für den Klavierunterricht als technische Grundlage zur Virtuosität. 1 Thlr.

Op. 63. **Klavier-Etuden** für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Uebung der Hände. Heft I. 20 Ngr. Heft II. 1½ Thlr.

Op. 64. **Salon-Walzer** für Pianoforte ohne Oktavenspannung für angehende Spieler zum Vorspieldebut. 12½ Ngr.

Op. 71. **Drei Tanz-Rondinos.** Leichte instruktive Klavierstücke ohne Oktavenspannung. (Walzer, Mazurka, Polka.) 17½ Ngr.

Op. 72. **Das Orakel,** Gedicht von August Stobbe. Konzertlied für Sopran und Pianoforte. 20 Ngr.

Op. 73. **Tief drunten,** Gedicht von Joh. Nep. Vogl. Konzertlied für Bass oder Contraalt und Pianoforte. 20 Ngr.

Op. 74. **Durch den Wald,** Gedicht von R. Reinick. Konzertlied für Tenor und Pianoforte. 12½ Ngr.

Op. 75. **Nachts am Meere,** Gedicht von H. Heine. Konzertlied für Bariton oder tiefen Tenor und Pianoforte. 12½ Ngr.

Op. 81. **Ländliche Lieder.** Vier Charakterstücke für Pianoforte. (Unter der Linde. Unter der Veranda. Spiel und Reigen im Grünen. Bauernmarsch zum festlichen Aufzug.) 25 Ngr.

Op. 94. **Sechs melodische Salon-Etuden** für Pianoforte. Heft I. II à 22½ Ngr.

Op. 129. **Beliebte Volksweisen** in Arabesken für Pianoforte.
Nr. 1. So viel Stern' am Himmel stehen. 17½ Ngr.
- 2. Handwerksburschen Wanderlied. 12½ Ngr.
- 3. Abschiedslied. 12½ Ngr.

---

[73] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Thematische Verzeichnisse der Werke

berühmter Komponisten.

Mozart. Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's. Nebst Angabe der verlorengegangenen, unvollständigen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen desselben, von L. von Köchel. Pr. 6 Thlr.

Beethoven. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven. Zweite, vermehrte Auflage. Zusammengestellt und mit chronologisch-bibliographischen Anmerkungen versehen von G. Nottebohm. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

Mendelssohn. Thematisches Verzeichniss im Druck erschienener Kompositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Pr. 3 Thlr.

Chopin. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Kompositionen von Friedrich Chopin. Pr. 1 Thlr.

Liszt. Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt. Von dem Autor verfasst. Pr. 2 Thlr.

---

[74]

Zur Hausmusik.

Verlag von ***F. E. C. Leuckart*** in Breslau.

Franz Schubert's Klavier-Trios

und

Klavier-Quintett.

Neue revidirte Ausgabe in Gross-Noten-Format.

Partitur und Stimmen.

Nr. 1. Trio in B für Pfte., Violine und Violoncello. Op. 99 1½ Thlr.
- 2. Trio in Es für Violine, Pfte. u. Violoncello. Op. 100 1½ -
- 3. Quintett (Forellen-Quintett) in A für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello und Bass. Op. 114. (Erste Partitur-Ausgabe.) . . . . 2 -

---

Franz Schubert's Violin-Quartette,

Violin-Quintett und Octett
für **Pianoforte** zu **vier Händen** bearbeitet.

Bisher erschienen:

Nr. 1. Quartett in A-moll. Op. 29 . . . . 1 Thlr.
- 5. Grosses Quartett in D-moll. Op. posth. . . . . 1½ -
- 6. Grosses Quartett in G-dur. Op. 161 . . . . . . 1½ -
- 7. Grosses Quintett in C-dur. Op. 163 . . . . . . 1½ -
- 8. Grosses Octett in F-dur. Op. 166 . . . . . . 1½ -

(Die kleinen Quartette in Es, E u. B (Nr. 2—4) befinden sich im Stich.)

---

[75] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALAMIS

Siegesgesang der Griechen

von Hermann Lingg

für

Männerchor und Orchester

componirt von

Friedr. Gernsheim.

Op. 10.

Partitur . . . . 1 Thlr. 25 Ngr.
Clavier-Auszug und Chorstimmen . . . 1 - 25 -
Chorstimmen einzeln . . . . à — - 3¾ -
Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. April 1869. **Nr. 17.** IV. Jahrgang.

Arnold Schlick jun., Organist in Heidelberg.

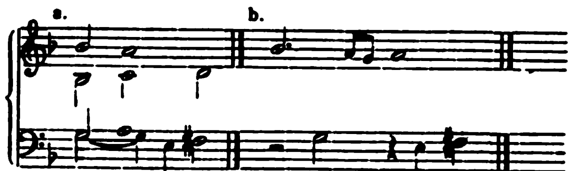
(14??—15??.)

Von **A. G. Ritter.**

(Schluss.)

Die Frage nach dem Ursprung dieser Tonsätze, ob sie von Schlick oder von Anderen herrühren, ob es auf die Orgel übertragene Vokal-Kompositionen oder Original-Orgelsätze sind, muss ich bei gänzlichem Mangel eines gültigen Anhalts unbeantwortet lassen. Die Annahme, es habe ein so selbständiges Tongeflecht, wie es hier in verschiedenen Beispielen vor uns liegt, ohne von Textworten gehoben und getragen zu werden, sich schwerlich in so verhältnissmässig kurzer Zeit entwickeln können, man müsse also hier ursprüngliche Vokalsätze voraussetzen, hat viel für sich. Dagegen zeigen wiederum verschiedene Stellen, wie unter Andern die Beispiele A. B. C. E. etc.,*) ein unverkennbares instrumentales Element. Die Doppelschlag-Verzierungen will ich hier nicht erwähnen: sie können eben so gut miterfunden, als später nachgetragen sein. Genug, ich wage es nicht, hierüber weder in Beziehung auf das Ganze, noch auf Einzelnes, eine bestimmte Meinung auszusprechen, da in solchen Dingen nicht selten die künstlichsten Hypothesen durch eine unerwartet an das Tageslicht tretende Thatsache über den Haufen geworfen werden.

Ein noch älteres Erbtheil, als Paumann's Doppelschlag, welches Schlick von seinen Vorgängern übernommen hat, ist die schon von dem Florentiner Orgelspieler Landino (1350) angewendete eigenthümliche Art des Schlusses durch die zwischen Leitton und Oktave eingeschobene Sexte bei fortklingender Dominanten-Harmonie. Jedoch bedient sich ihrer Schlick nur selten (z. B. bei M*+) *); der direkte Schluss durch den Leitton in die Tonika bildet die Regel. Dagegen kommt bei ihm eine neue, nicht weniger auffallende Eigenthümlichkeit zum ersten Male zum Vorschein, um durch das ganze sechszehnte Jahrhundert von den Orgelspielern als Etwas, das sich von selbst versteht, festgehalten zu werden. Schlick bricht nämlich nicht selten einen ausgehaltenen harmonischen Ton in dem Augenblicke, wo er zum Vorhalt wird, durch eine Pause ab und lässt nach dieser die Auflösung folgen, entweder direkt, oder durch Durchgänge eingeführt. Einen inneren Grund für dieses offenbar nur für Instrumente passende, der Vokal-Komposition bis heute fremd gebliebene Verfahren habe ich nicht aufzufinden vermocht, um so weniger, da es sich, selbst unter übrigens gleichen Verhältnissen, nicht gleich bleibt, sondern die Auflösung bald so, bald so gebildet wird.



B. Schmid der ältere (1577) sagt, es geschehe zum der Koloratur willen«. Allein das vorstehende Beispiel b, wo sich keine Spur einer Verzierung findet, lehrt augenscheinlich, dass dies eben so wenig, als die Rücksicht auf eine leichtere Ausführung, der Grund sein konnte. Das Beispiel a ist gewiss schwieriger zu spielen als b, und dennoch lässt Schlick den Vorhalt fortklingen. Vielleicht wollte er den Eintritt der Auflösung nach der Pause nur um so fühlbarer machen; vielleicht war es ihm auch nur um eine blosse Veränderung zu thun.

In dem Vorstehenden ist, auf praktische Werke gestützt, Schlick's Künstlerverhältniss zu einem Vorgänger angedeutet. Zur Kennzeichnung des zwischen ihm und seinen Zeit- und Zunftgenossen obwaltenden fehlen dagegen alle praktischen Dokumente; es scheint, als sei eben Schlick's Buch das einzige dieser Art, das uns aus jener Zeit erhalten worden. Indessen wird dieser Mangel, wie ich glaube, hinreichend ersetzt durch eine direkte und ziemlich ausführliche Aeusserung eines damaligen Schriftstellers über die deutschen Orgelspieler seiner Zeit. Hermann Fink sagt nämlich in einer seiner (1501 gedruckten) Schriften Folgendes:

»Wenn sie aber einmal auf Instrumenten oder Orgeln eine Probe ihrer Kunst ablegen müssen, so nehmen sie zu dem Kunstgriffe ihre Zuflucht, dass sie leeren Lärm, ohne irgend etwas Angenehmes, verursachen. Damit sie aber den Ohren der ungelehrten Zuhörer leichter schmeicheln, und wegen ihrer Fertigkeit Bewunderung erregen, so laufen sie bisweilen eine halbe Stunde lang mit den Fingern über die Tasten herauf und herunter und hoffen auf diese Weise durch jenen anmuthigen Lärm mit Gottes Hülfe das Grösste zu erreichen; es kommt aber nur etwas sehr Dürftiges zu Tage: eine lächerliche Maus, statt des Berges. Fragen nicht, wo Meister *Mensura*, Meister *Tactus*, Meister

*) In der vorigen Nummer.

Tonus und sonderlich Meister *bona Fantasia* bleibe. Denn nachdem sie eine ziemliche Zeit einstimmig auf den Tasten mit grosser Geschwindigkeit umhergeirrt sind, so beginnen sie eine zweistimmige Fuge und mit beiden Füssen auf dem sogenannten Pedale arbeitend, fügen sie die übrigen Stimmen hinzu. Eine solche Musik ist aber den Ohren, ich will nicht sagen Sachverständiger, sondern nur gesunder und richtig urtheilender Menschen eben so angenehm als Eselsgeschrei.«

Diese für die damaligen deutschen Orgelspieler so wenig schmeichelhafte Kritik eines sachverständigen Mannes enthält zugleich das beste Urtheil über Schlick. Man braucht eben nur den ausgesprochenen Tadel in das entgegengesetzte Lob zu verkehren, um Alles zu sagen, was über seine uns gebliebene Hinterlassenschaft zu sagen ist. Er mag mit seiner ernsten und strengen Kunst ziemlich einsam gestanden haben; ob er Nacheiferer fand, ob keine? darüber fehlen alle Nachrichten und Kunstproben. Wir kennen die Hände nicht, die den verbindenden Faden zwischen ihm und Samuel Scheidt weiter spannen. Im letzten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts treten die Koloristen Ammerbach, Schmid, Paix u. A. mit korpulenten Tabulaturbüchern auf; die darin herrschende dilettantische und handwerksmässige Atmosphäre erhellt sich nur in Etwas bei dem, Scheidt unmittelbar vorausgehenden Woltz (1617). Der Hallische Organist Scheidt, der dem kolorirenden Handwerk mit einem Schlage ein Ende machte, holte nebst verschiedenen anderen norddeutschen, namentlich Hamburger Organisten seine Kunst von Swelingk in Amsterdam; dieser selbst war ein Schüler A. Willaert's in Venedig (1554). Was in den Jahren 1512 bis 1570 in Süddeutschland geschehen, lässt sich nur an den Früchten erkennen, die gleich nach dem Beschlusse dieses Zeitraums zu Strasburg, Laugingen, Haylbronn etc. zur Reife gediehen. Nach diesen Werken, wo das zerstreut anzutreffende Gediegene von den zudringlichen Schlingpflanzen der — vorgeschriebenen oder freigegebenen — Koloratur fast vollständig überwuchert wird, zu urtheilen, hatten die süddeutschen Orgelspieler den körnigen, durchdachten Satz Schlick's aufgegeben, und die eigene Thätigkeit auf das in der That handwerksmässige Koloriren — denn sie bewegen sich dabei stets in demselben Kreise — und auf das Verfolgen der durch jenes begünstigten virtuosen Richtung beschränkt. Der Satz wird zu Gunsten der Koloratur auf das Grauenhafteste vernachlässigt, das von Schlick selbständig behandelte Pedal erfährt gar keine oder höchstens nur eine beliebige und gelegentliche Verwendung; die Beziehungen auf das gottesdienstliche Orgelspiel sind vollkommen in den Hintergrund verwiesen, trotz der Unzahl »gekolorirter« geistlicher Gesänge. Erst mit dem Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts begegnet man wieder instrumentalen, im Satze zum Theil gehaltener behandelten Kompositionen für die Orgel: den aus Italien eingeführten sogenannten französischen Canzonen (oder »Fugen«) und Toccaten, beide jedoch, wenn auch mit grösserer Gewandtheit gearbeitet, der von Schlick festgehaltenen direkten Beziehung auf das Kirchliche entbehrend. Glückliche Nachfolger fanden die Italiener unter den in Deutschland lebenden Orgelspielern in Simon Lohet, Steigleder und Luyton, in deren (allerdings wenig zahlreichen) Werken der Aufschwung zu jenem höheren Standpunkte liegt, auf dem wir die Kunst mit dem Auftreten Samuel Scheidt's zu Ende des ersten Viertels des siebenzehnten Jahrhunderts finden. Die Genannten gehören jedoch sämmtlich einer zu späten Zeit an, um den Einen oder den Andern, wenn auch nur annäherungsweise, als den Nachfolger Schlick's betrachten zu können. Vielleicht, dass einmal ein glücklicher Fund die Lücke ausfüllt, welche zwischen dem ersten deutschen Orgelspieler, der sein Instrument in einer der gegenwärtigen Vollendung fast gleichen Gestalt kannte und demgemäss behandelte, und jenem um hundert Jahre jüngeren Künstler, der es in seinen Tiefen und Höhen beherrschte, wie Keiner vor und Wenige nach ihm, vor der Hand bestehen bleibt.
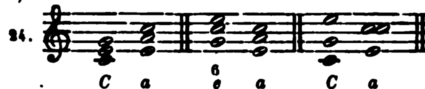
Zur Theorie der Musik.

Akkordfolge.

Von Wilhelm Rischbieter.

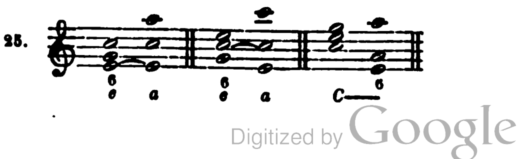
(Schluss.)

Wir haben jetzt noch die Grösse der Sprünge bei Folgen terzverwandter Dreiklänge aufzusuchen. Nach dem bisher Mitgetheilten müssen wir das Fortspringen aller Stimmen bei einer solchen Akkordfolge mit dem plötzlichen Auftreten einer der vorausgegangenen nächstverwandten Tonart vergleichen. Folgt z. B. auf eine Periode aus C-dur eine andere aus A-moll, so können wir nicht sagen, dass die C dur-Tonart in die A moll-Tonart übergeht, denn in diesem Falle springt die erste Tonart in die zweite. Die A moll-Tonart ist aber eine mit von den Tonarten, die der C dur-Tonart am nächsten liegen; daher ist das Springen aller Stimmen bei einer Folge terzverwandter Dreiklänge nur dann unter allen Umständen richtig, wenn jede Stimme sprungweise das Nächstliegende ergreift, z. B.



Findet ein solches Fortspringen aller Stimmen bei einer Folge quintverwandter Dreiklänge statt, so ist dasselbe mit dem unvorbereiteten Auftreten einer Tonart zu vergleichen, die mit der vorausgegangenen nicht in direkter Verwandtschaft steht. Ein solches Verfahren können wir nicht zu den allgemeingültigen zählen, sondern nur für eine Ausnahme von der Regel halten.

Bei Folgen quint- und nichtverwandter Dreiklänge haben wir das Springen zweier und Gehen einer Stimme mit einem schnellen Uebergange in eine entfernte Tonart verglichen, und haben nachgewiesen, dass ein solcher Uebergang nur darin bestehen kann, dass das Nächstliegende übersprungen wird. Eine solche Modulation ist aber bei einer Folge nächstverwandter Tonarten gar nicht möglich, denn es findet bei einem solchen Tonartenwechsel entweder eine Modulation statt, bei der Nichts übersprungen wird, oder es findet eben gar keine statt. Wir können daher das Fortspringen zweier Stimmen bei einer Folge terzverwandter Dreiklänge gar nicht mit einer schnell vor sich gehenden Modulation vergleichen; und da bei der Akkordfolge durch das Liegenbleiben oder stufenweise Fortbewegen einer Stimme immer noch eine Verbindung besteht, so können auch die fortspringenden Stimmen mehr als ein Intervall des nächstfolgenden terzverwandten Dreiklangs überspringen. Wenn wir eine derartige Akkordfolge mit enger Harmonielage beginnen und Septimen-, Oktaven- und Nonensprünge vermeiden, so erhalten wir in Bezug auf die Entfernung der Stimmen das nämliche Resultat, wie in Beispiel 20:



Es wurde vorhin bemerkt, dass wir das Fortspringen **aller** Stimmen bei einer Folge quintverwandter Dreiklänge nur für eine Ausnahme von der Regel halten könnten; und haben aber auch wieder den Satz aufgestellt, dass bei einer Modulation, wenn uns dieselbe schnell zum Ziele führen soll, das Nächstverwandte übersprungen werden kann. Wir müssen desshalb, um den Schein eines Widerspruchs zu beseitigen, auf diesen Gegenstand etwas näher eingehen.

Durch das Aufstellen der Akkordfolgen *C-e-G — C-F-a — D|F-a* sollte nachgewiesen werden, dass der successive Uebergang von der primären Lage des Dreiklangs *C-e-G* zu derselben Lage des Dreiklangs *D|F-a* dadurch verkürzt werden kann, dass der A moll-Dreiklang übersprungen wird. Soll nun dieses Verfahren auch maassgebend für schnelle Uebergänge sein, so dürfen wir nicht ausser Acht lassen, dass zwischen den Dreiklängen *C-e-G* und *F-a-C* noch eine Verwandtschaft besteht und dass nach der Folge C : I—IV noch ein Uebergehen in das Nächstverwandte stattfindet.

Eine, obigen Akkordfolgen vergleichbare Modulation könnte sich unter Anderm folgendermaassen gestalten:

26. 

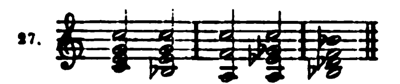
Wir lassen zur besseren Uebersicht die Systeme der Tonarten folgen, welche in diesem Beispiele zum Vorschein kommen:

		F	*a*	*C*	*e*	*G*	*h*	*D*
		F	*as*	*C*	*e*	*G*	*h*	*D*
B	*des*	*F*	*as*	*C*	*e*	*G*	(*B*)	
	Des	*f*	*As*	*c*	*Es*	*g*	*B*	

Beim Eintritt des zweiten Akkordes in obigem Beispiele ist es noch unentschieden, ob das erste Tonartsystem (C-dur) sich in das zweite (C-moll-dur) oder dritte (F-moll) umgewandelt hat; zur völligen Gewissheit gelangen wir erst beim Auftreten des dritten Akkordes. Wir können daher diese Modulation so auffassen, dass dieselbe bei dem Uebergange in die F moll-Tonart durch die C-moll-dur-Tonart hindurchgegangen ist, ohne sich in der letzteren Tonart aufzuhalten. Durch dieses schnelle Weitergehen kommt aber die C-moll-dur-Tonart nicht recht zur Geltung; es könnte dies nur dadurch geschehen, dass auf den F moll-Dreiklang der Septimenakkord *G-h-D|F* oder *h-D|F-as* folgte. In obigem Beispiele folgt aber auf den Dreiklang *F-as-C* der Des dur-Dreiklang, und da dieser Akkord, wie auch die beiden vorhergehenden, der F moll-Tonart angehören, so ist bei diesem Uebergange diese letzte Tonart die vorherrschende. Es ist daher der Vergleich zwischen der Stimmenführung in Beispiel 20 und einem solchen schnellen Uebergange ein ganz richtiger; denn während die beiden fortspringenden Stimmen ein **Ueberspringen** des **Nächstliegenden** ausdrücken, spricht die stufenweis fortschreitende Stimme ein **Uebergehen** in dasselbe aus. Wir können desshalb das sprungweise Fortbewegen **aller** Stimmen, wenn es bei einer Folge **quint**verwandter Dreiklänge zum Vorschein kommt, mit einer unmittelbaren Aufeinanderfolge zweier Perioden vergleichen, von denen die erste in C-dur und die zweite in F-moll oder einer anderen, die mit der C dur-Tonart nicht direkt verwandt ist, steht.

Wie es sich in unserem Modulationsbeispiele mit der C-moll-dur-Tonart verhält, so verhält es sich bei dem verkürzten Uebergange von *C-e-G* nach *D|F-a* mit dem A moll-Dreiklange; derselbe wird eigentlich nicht **übersprungen**, sondern mehr **übergangen**. Die Folge *C-e-G — C-F-a* ist zusammengesetzt aus den Folgen *C-e-G — C-e-a — C-F-a*. Bei diesen letzten Uebergängen schreitet *e* nicht eher zu *F*, bevor *G* zu *a* gegangen ist; bei jenem gehen beide Fortschreitungen (*G-a* und *e-F*) **gleichzeitig** vor sich.

Wir haben den schnellen Uebergang von der primären Lage *C-e-G* zu der primären Lage *D|F-a* so dargestellt: *C-e-G — C-F-a — D|F-a*; er kann auch noch auf folgende Weise vor sich gehen: *C-e-G — C-e-a — D|F-a*. Bei diesem letzten Uebergange ist der zwischen *a-C-e* und *D|F-a* liegende Dreiklang *F-a-C* übersprungen oder, wie wir auch sagen können, übergangen worden. Eine diesem Uebergange zu vergleichende Modulation ist unter anderen folgende:

27. 

Diese Modulation geht zunächst in die (der C dur-Tonart naheliegende) F dur-Tonart über:

		F	*a*	*C*	*e*	*G*	*h*	*D*
B	*d*	*F*	*a*	*C*	*e*	*G*		

Durch das Auftreten des vierten Akkordes wird diese Tonart wieder verlassen. Wir wissen aber beim Hören des Septimenakkordes *a-C|Es-ges* noch nicht, zu welcher Tonart sich die Modulation wendet; denn dieser Septimenakkord gehört ebensowohl der B-moll-dur-Tonart, wie der B moll-Tonart an:
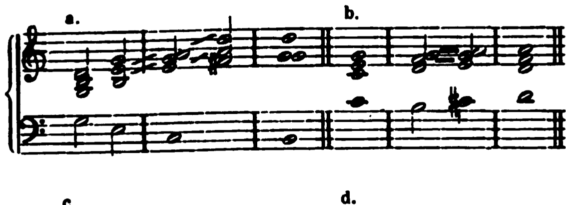
Es	*ges*	*B*	*d*	*F*	*a*	*C*
Es	*ges*	*B*	*des*	*F*	*a*	*C*

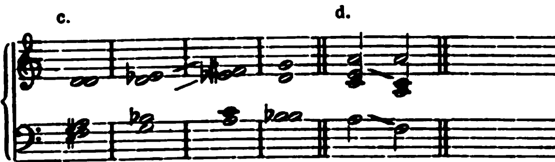
Mit dem Auftreten des Dreiklangs *B-des-F* ist der Uebergang in die B moll-Tonart festgestellt. Bei dieser Modulation gehen wir also aus der F dur-Tonart durch die B-moll-dur-Tonart (in der wir uns aber nicht aufhalten und die in Folge dessen nicht recht zur Geltung kommt) in die B moll-Tonart über.

Aus den beiden verkürzten Uebergängen von *C-e-G* nach *D|F-a* können wir ersehen, dass in jedem derselben nur **einmal** der nächstverwandte Akkord übersprungen wird, und auch bei einem Zusammenziehen der Folgen *C-e-G — C-e-a — C-F-a — D|F-a* nur einmal übersprungen werden kann. Wenn es nun auch im Bereiche der Möglichkeit liegt, bei **Modulationen** (?) mehrere Male unmittelbar nach einander das Nächstverwandte zu überspringen, so wird doch ein solches Verfahren in den meisten Fällen keine gute Wirkung hervorbringen. Und so wird es uns auch bei Akkordfolgen fast immer Bedürfniss sein, nach einem **sprungweisen** Fortbewegen mehrerer oder aller Stimmen ein überwiegend **melodisches** (stufenweises) Fortbewegen derselben zu vernehmen. Ein solches verbindendes Fortschreiten und Liegenbleiben der Stimmen muss überhaupt bei Akkordfolgen häufiger zur Anwendung kommen, als das sprungweise Fortbewegen derselben; denn es würden uns auch diejenigen modulatorischen Gänge, bei denen nach einem Uebergange in eine der nächstliegenden Tonarten stets eine, dieser Tonart nächstverwandte, übersprungen wird, im Allgemeinen nicht so zusagen als diejenigen, wo nach einem schnellen Uebergange das Nächstverwandte mehrere Male nicht übersprungen wird. — So abstrakt-theoretisch auch dieser Aufsatz gehalten ist, so wird doch das in demselben Nachgewiesene dem Harmonieschüler bei den praktischen Uebungen im vierstimmigen Satze als Maassstab dienen können; denn es sind dem Schüler immer nur zunächst die **allgemeingültigen Regeln**, und nicht die **Ausnahmen** von denselben (die wir am meisten in den phantasie- und geistreichsten Kompositionen antreffen) zu lehren. Der Schüler kann sich aber unmöglich die Regeln für die Stimmenführung
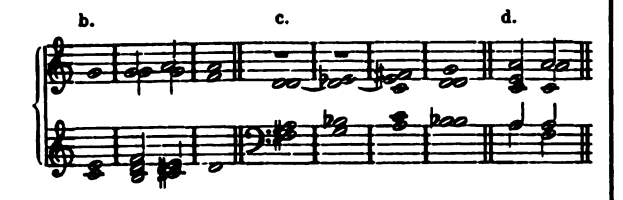
(und ähnliche Gegenstände) aus dieser, oder anderen derartigen Abhandlungen suchen. Er (der Schüler) hat es nur mit den Regeln selbst zu thun; dieselben aufzustellen ist Sache des Lehrers. Dass es nicht viele Harmonielehrer, so wie überhaupt theoretisch gebildete Musiker giebt, denen es darum zu thun ist, eine naturgemässe Begründung der Regeln kennen zu lernen, sehen wir deutlich unter Anderm auch daran, dass Hauptmann's Werk »Die Natur der Harmonik und der Metrik« bis jetzt (es ist vor fünfzehn Jahren erschienen) noch keine zweite Auflage erlebt hat.

Am Schlusse dieses Aufsatzes wollen wir noch auf einen wesentlichen Unterschied aufmerksam machen, der hinsichtlich der Stimmenführung zwischen Gesangs- und Klaviermusik besteht. So ist z. B. die Stimmenführung bei nachstehenden Akkordfolgen, wenn dieselben in einem vierstimmigen Vokalsatze vorkommen, zu tadeln, während sie sich in Pianofortemusik viel eher rechtfertigen lassen.
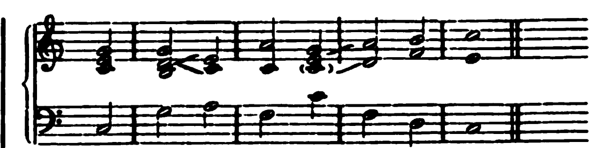




Wenn wir uns in Beispiel a Takt 1 das *G* im Sopran verdoppelt denken, so ist die Stimmenführung vom zweiten zum dritten Akkorde ganz korrekt: [musical example] und so ist sie es auch vom dritten zum vierten, wo wir uns den Ton *A* im Sopran auch als liegenbleibend denken können. Dass wir die Töne *G* und *A* im zweiten und dritten Akkorde nicht doppelt stark hören, kann hier nicht in Betracht gezogen werden; denn wir haben es bei Pianofortemusik nicht mit vier beseelten Stimmen zu thun, und vernehmen im dritten Akkorde ganz dasselbe *G*, das wir im zweiten gehört; und da im vierten das nämliche *A* erklingt, welches wir im dritten hörten, so können wir uns die Terz *fis* sehr leicht aus der Septime *G* hervorgehend denken. Es lässt sich daher auch die Stimmenführung in Beispiel b, c und d auf folgende Art darstellen:



Wir hören aber auch auf dem Pianoforte öfters Quintfolgen, wo unsere Augen keine finden, z. B.



Wir können uns beim dritten Akkorde eher ein doppeltes *e*, als ein doppeltes *C* denken, da die Fortschreitung von *h* nach *C* eine viel markirtere ist, als die von *D* nach *C*. Und so können wir auch den Ton *D* zu Anfang des vorletzten Taktes sehr leicht als ein fortgeschrittenes *C* vernehmen.

Regeln, welche für alle derartigen Fälle ausreichen, sind für diesen Gegenstand schwer aufzustellen; der musikalisch feinfühlende Künstler wird auch hier das Zulässige herausfinden.

Ueber die Aufführung von Händel's „Belsazar" in Frankfurt a. M. enthielt Nr. 8 dieser Zeitschrift einen Aufsatz, welcher verschiedene Vorschläge an Handen gab, um die Wirkung zu erhöhen. Es sei mir ein Wort über diejenigen beiden Punkte jenes Aufsatzes gestattet, mit welchen ich nicht übereinstimme. Zunächst bin ich nicht der Meinung, dass die Worte »O lange Frist!« als ein Stossseufzer der Perser aufzufassen seien. Erstlich wäre es doch zu sonderbar, dass, wo kein wirklicher Wechselgesang stattfindet, sondern ein anderer Chor nur drei Worte hineinwirft, dies weder vom Dichter noch vom Komponisten angedeutet wird. Zweitens zeigt sich der Perserchor sonst überall muthig und vertrauensvoll, so dass ihm dieser Seufzer nicht gerade wohl ansteht. Endlich ist diese Anschauung zum Verständniss durchaus nicht nöthig. Der Ausdruck (im englischen Urtexte: »*a tedious time!*«) passt ganz gut zu dem spöttischen Tone des Uebrigen: »Wenn in etwa zwanzig Jahren noch Alles auf demselben Fusse steht, werden wir ans Kapituliren denken. Freilich eine langweilige Zeit! Indessen wollen wir sie euch verkürzen etc.« Allerdings könnte man auch annehmen, dass von dieser Stelle an Alles eigentlich Doppelchor ist, weil der Ausruf »*a tedious time*« sich noch oft wiederholt; dann wäre aber den Persern die Rolle zugewiesen, nur fortwährend über die bevorstehende Langeweile zu klagen, während sie vom Feinde verhöhnt werden — eine Rolle, die ihnen wohl schwerlich zugedacht ist. — Der Euphratchor ist ohne Zweifel als Wechselgesang zwischen Babyloniern und Persern zu betrachten; statt der Letzteren kann man sich auch die in Babel lebenden Israeliten vorstellen. Gleichwohl glaube ich auch hier nicht, dass man blos die halbe Stimmenzahl verwenden solle. Dadurch, dass dem einen Chore die tiefste, dem anderen die höchste Stimme fehlt, erklingen sie schon ein gut Theil schwächer als der letzte Theil. Dieser darf aber doch an Stärke nicht so überwiegen, dass es den Eindruck macht, als hätten sich hier beide Theile vereinigt: denn der Ausruf »Stolzer Mensch, gesteh' es ein« kann doch nur dem einen Theile zugeschrieben werden; die Babylonier werden sich nicht so rasch bekehrt haben. *W. Oppel.*

Ueber die hier zur Sprache gebrachten wie auch noch über andere Punkte des Referats aus Frankfurt a. M. in Nr. 8 dieser Zeitung sind von mehreren Seiten Einsprachen erhoben. Ich benutze diese Gelegenheit, um zu sagen, dass ich die Einwendungen grösstentheils theile.

Was zunächst den ersten Chor anlangt, so scheint mir auch nicht die entfernteste Möglichkeit vorhanden, die Auffassung, nach welcher den Persern die kleine Phrase »O lange Zeit« zufallen sollte, musikalisch oder sachlich rechtfertigen zu können, sondern der Chor so wie er in seiner Einfachheit dasteht völlig

klar zu sein. Der Dichter dieses Textes, Jennens, arbeitete sorglich und pflegte Alles genau zu bezeichnen. Gleicherweise darf man wohl von Händel behaupten, dass er, wenn er Chormusik für verschiedene Gruppen oder Parteien schreibt, dies in nicht misszuverstehenden, handgreiflich klaren Formen thut. Die Perser, eine kühn vordringende, unausgesetzt thätige Schaar, denken gewiss nicht an Seufzen und Klagen; vom Standpunkt des Perserlagers aus erscheint es vielmehr so, als ob die Ereignisse sich drängten und das Schicksal sich blitzschnell vollziehe. Und so war es ja auch in der That, wogegen denn die Sicherheit der durch Uebermuth und Verweichlichung schier blind und dumm gewordenen Babylonier nur um so greller sich abhebt. Hierdurch wird die ganze Anlage deutlich und sinnvoll; sollte sie es aber nicht werden, so müsste man untersuchen, ob der Komponist im musikalischen Ausdrucke der besagten Worte nicht vielleicht zu weit gegangen sei. Niemand wird dies finden, ich erwähne diesen Punkt auch nur, um daran die Bemerkung zu knüpfen, dass Musik immer zunächst als Musik geprüft werden sollte, wenn man sicher gehen will.

Den Halbchor »Wie, falscher Euphrat« mit weniger, ausgewählten Stimmen zu geben, ist eine alte englische Praxis, die ohne Zweifel von Händel herstammt. Der belebende Kontrast macht sich dadurch erst recht geltend. Seine Halbchöre sind immer in Formen gehalten, die zwischen vollen Chor- und reinen Soloformen die Mitte einnehmen. Hieraus würde sich also eine Besetzung von mittlerer Stärke ganz naturgemäss ergeben. Der Schlusssatz »O stolzer Mensch« soll wirklich den Eindruck machen, »als hätten sich hier beide Theile vereinigt«. Indem der geehrte Herr Einsender hiergegen Widerspruch erhebt, scheint er selber in die Betrachtungsweise gerathen zu sein, welche dem Referenten in Nr. 8 bei dem Verständniss des ersten Chores hinderlich war, nämlich in die sogenannte dramatische Ausdeutung des Chores. »Der Euphratchor ist ohne Zweifel als Wechselgesang zwischen Babyloniern und Persern zu betrachten«, sagt Herr Oppel. Nicht im Mindesten. Perser wie Babylonier treten an dieser Stelle weit zurück, und das, was dem wahren Oratorium seinen eigentlichen bleibenden Werth als ein Werk der musikalischen Kunst verleiht, kommt wie in einem unerwarteten Aufleuchten zu Tage. Das Oratorium geht nicht auf der Theaterbühne vor sich und hält sich nicht in dramatischen Grenzen; fast jeder bedeutende Chor lehrt uns, dass es diese Grenzen nicht einhalten kann noch will, und in allen Hauptwerken Händel's wird an einigen Stellen der reine geistig-musikalische Grund des Oratoriums sichtbar. Stehe ich denn mit dieser Ansicht von dem Wesen des Oratorienchores wirklich ganz allein?

Der »ketzerische Vorschlag« des Referenten, die Altpartie des Daniel in den Bariton zu versetzen, wird in obiger Einsendung nicht berührt; es sind aber gerade hiergegen die stärksten Bedenken erhoben, und ich muss dieselben völlig theilen. Die Partie ist mehr dankbar als schwierig, auch für das erwähnte Recitativ ist der Ton unschwer getroffen; ein Tenor oder Bariton wird es ohne bedeutende geistige Reife ebenfalls nicht bewältigen. Sollte eine Rolle transponirt werden, so müsste es die des Cyrus sein. Dass Händel solches unter Umständen that, zeigt Deborah, wo (wie man aus der in diesen Tagen erscheinenden Partitur sehen wird) der Part des Sisera später für Tenor eingerichtet ist. Aber dass er bei Cyrus nicht ein Gleiches that, obwohl er damals über dieselben Sänger verfügte, sollte uns wieder bedenklich machen. Gewiss ist es am besten, im Belsazar bei der gegebenen Stimmenordnung zu bleiben. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Berlin.** Am 15. April starb hier nach längerem Leiden der Professor August Wilhelm Bach, Musikdirektor und Organist an der Marienkirche zu Berlin, Direktor des königlichen Instituts für Kirchenmusik, ordentliches Mitglied des Senats der musikalischen Sektion und Lehrer der Akademie der Künste, geboren den 4. Okt. 1796 zu Berlin, wo sein Vater Organist an der Dreifaltigkeitskirche war. Derselbe war kein Nachkomme des berühmten Seb. Bach, sondern soll (nach Ledebur's Tonkünstlerlexikon) in näherem Verhältniss zu Fr. W. Marpurg gestanden haben. Im Orgelspiel scheint unser A. W. Bach hauptsächlich ein Schüler seines Vaters gewesen zu sein; in seinen jüngeren Jahren wurde er den ersten Virtuosen auf diesem Instrumente zugezählt. In der Komposition war er ein Schüler Zelter's, nach dessen Tode ihm durch das Kultus-Ministerium die Direktion des nach seinem Plane erweiterten königlichen Instituts für Kirchenmusik übertragen wurde, welchem Amt er bis zu seinem Hintritt mit grosser Liebe und unermüdlichem Eifer vorstand — wenn ihn auch in den letzten Jahren die Kräfte sichtlich verliessen und sein Orgelunterricht vor Kurzem interimistisch dem Organisten Professor A. Haupt übertragen werden musste. Unter seinen zahlreichen Schülern nennen wir nur folgende: Ludw. Thiele, Aug. Haupt, Succo (Vater und Sohn), Rudolphi (Organist an der St. Nikolaikirche zu Berlin), Ad. Fischer (Frankfurt a. d. O.) u. A.

✻ **Berlin.** Am 16. April fand die Wiederholung der »Jahreszeiten« in der Singakademie unter Leitung ihres Direktors, des Professors A. E. Grell, statt. Die Aufführung war eine in jeder Beziehung gelungene zu nennen, welche, wie es wohl zu erwarten stand, die erste noch an Frische und Wohllaut übertraf, und nicht wenig trug zu diesem Gelingen bei, dass Grell diesmal in dem von ihm so hoch geschätzten und geliebten Werk selbst die Leitung übernommen hatte. In der Besetzung der Solostimmen war für den Herrn Hofsänger Jul. Krause der Domsänger Schmoock eingetreten, welcher bei guter Stimme der Partie im Ganzen gerecht wurde. Fräul. Decker sowohl wie Herr Domsänger Otto waren ausserordentlich gut disponirt und sangen mit grossem Wohllaut und Korrektheit. Die Aufführung fand zum Besten des Gustav-Adolph-Vereins statt.

✻ **Köln.** (Hiller's Kündigung.) Unlängst wurde man durch die Nachricht überrascht, dass Herr Dr. Ferd. Hiller seine Funktionen als städtischer Kapellmeister, Direktor des Konservatoriums und der Konzertgesellschaft niederlegen werde. Ueber die Ursachen, welche ihn hierzu bewegten, berichtet ein Wiener Blatt »aus guter Quelle«, dass »dieser Schritt aus einer Kombination von gewissen älteren Motiven der Unzufriedenheit mit einem neueren Anlass, als zündendem Funken, hervorgegangen. Herr Dr. Hiller hatte nämlich schon längere Zeit, einestheils eine Aufbesserung seines Gehaltes (600 Thlr.) für die Funktion als städtischer Kapellmeister, anderntheils die Zusicherung einer bestimmten Pension für sich und seine Familie, sowie überhaupt eine kontraktliche Fixirung seiner Stellung gewünscht und beantragt, ohne ein entsprechendes Entgegenkommen gefunden zu haben. Inzwischen hatte er kürzlich, gleichsam um sich selber zu helfen, ein von ihm und Herrn Joachim gemeinsam zu gebendes Konzert angekündigt [welches am 20. stattfand] und dafür um unentgeltliche Ueberlassung des grossen Gürzenichsaales nachgesucht, in der Voraussetzung, dass man städtischerseits die vielfachen Opfer gern anerkennen würde, die er seit circa 18 Jahren durch zahllose Aufführungen zu wohlthätigen Zwecken stets bereitwilligst gebracht hätte. Nichtsdestoweniger wurde sein Gesuch abgeschlagen, damit nicht eine für die Gürzenich-Verwaltung lästige Präcedenz geschaffen würde. In dieser so unerwarteten Verweigerung nun fand Herr Dr. Hiller eine Missachtung seiner bisherigen künstlerischen Leistungen und persönlichen Verdienste. Indem er sodann unter dem Eindruck einer solchen auch jener früher ihm abgeschlagenen Wünsche sich wieder erinnert haben mag, kam er zu dem plötzlichen Entschluss dieser Kündigung«. Dass die Angst vor der »lästigen Präcedenz« der eigentliche Grund der Verweigerung gewesen sei, wird man schwerlich glauben, obwohl die Befürchtung durchaus nicht grundlos ist, die unter Joachim's Mitwirkung zu veranstaltende Reihe populärer Soiréen für Kammermusik werde den bestehenden Konzertinstituten geschäftlich nachtheilig sein, also von ihnen nicht durch freie Hergabe des Lokals befördert werden können. Hierüber würde man sich voraussichtlich leicht verständigen, wenn nicht »andere Ursachen das Blut in Wallung brächten und alte Verstimmungen nachwirkten. Man beschwert sich, dass Herr Kapellmeister Hiller nicht in seinem Amte (oder vielmehr Aemtern) stetig genug wirke, namentlich scheint es eine alte Klage zu sein, dass die Chorübungen mangelhaft sind und den Werken anderer Meister nicht immer die nöthige Sorgfalt zugewandt wird — worunter natürlich diejenigen am meisten leiden müssen, welche dem Dirigenten nicht sympathisch sind. Die Folgen hiervon können lange Zeit unbemerkt bleiben — was in

diesem Falle namentlich desshalb geschah, weil der verstorbene Professor L. Bischoff unermüdlich und mit nicht sehr wählerischen Mitteln die Welt zu überzeugen suchte, dass Alles so, wie es zur Zeit in Köln war, gut und herrlich war —, aber endlich treten sie doch zu Tage. Hier wird dies nur erwähnt, um der obigen, lediglich zu Hiller's Gunsten abgefassten Darstellung gegenüber wenigstens anzudeuten, dass auch von anderer Seite, wenn es einmal zum Austrag kommen sollte, ein reichliches Material vorgelegt werden kann und ohne Zweifel werden wird. Aber bedauerlich bleibt eine derartige Loslösung der persönlichen Thätigkeit immer, nachdem man sich gewöhnt hatte, in ihrer langen Dauer und der nach Aussen hin erregten Aufmerksamkeit eine Gewähr für ihre Stetigkeit zu erblicken. Augenblicklich geht der Zug, wie sich nicht verkennen lässt, allerdings nach den grossen Städten und den Höfen; namentlich Berlin und Wien scheinen die Orte zu sein, auf welche sich der Blick richtet. Wer diesem Zuge folgen will, der dürfte aber doch gut thun, sich rechtzeitig auf Täuschungen gefasst zu machen.

✱ **Frankfurt a. M.** *W.* Nachdem die diesjährige Musiksaison zu Ende gegangen, wollen wir den Faden unseres Referats da aufnehmen, wo wir ihn in Nr. 7 d. Bl. verlassen. Von den Museumskonzerten erübrigt uns noch die Besprechung der vier letzten. Das neunte brachte zwei gewaltige Orchesterstücke: Schumann's Symphonie in C und Beethoven's Ouvertüre Op. 124. Das Virtuosenthum war doppelt vertreten. Herr J. Rosenhain aus Paris spielte Mozart's Konzert in D-moll — natürlich mit der grössten Korrektheit, doch wäre etwas mehr Feuer zu wünschen gewesen — und Solostücke eigner Komposition. Herr V. Müller, unser trefflicher Violoncellist, trug ein arrangirtes *Larghetto* von Mozart und eine *Tarantelle* von Rossini vor. Herr Müller dürfte als Virtuose sowohl in Ton als in Fertigkeit nur von Wenigen übertroffen werden, und die hiesige Musikschule hat jedenfalls wohl gethan, ihn nebst unserm bedeutendsten Klaviervirtuosen M. Wallenstein als Lehrer zu engagiren. Die Gesangsvorträge jenes Abends waren Frl. Lutz von hier übertragen. Die Dame sang zum ersten Mal vor einem grossen Publikum; ihr bescheidenes Auftreten stand ihr desshalb sehr wohl an. Sie zeigte schöne Stimme, natürlichen Vortrag, ein treffliches *mezza voce*, grossen Umfang; das hohe C kam mit untadelhafter Reinheit im *pp* zum Vorschein. Dramatische Belebtheit geht ihr noch ab; die Arie aus »Figaro« klang in dieser Weise etwas monoton. Ich halte Frl. Lutz für zu verständig, als dass sie nicht einen Theil des ganz ausserordentlichen Beifalls, der ihr geworden, persönlicher Freundlichkeit zuschreiben sollte; andererseits gebe ich Denjenigen, welche sich mit vornehmem Naserümpfen darüber beschwerten, dass man im Museum eine »Schülerin« singen lasse — ich habe dergleichen gehört! — zu bedenken, dass wir schon manche schwächere Leistung von Solchen gehört haben, denen es sehr gesund gewesen wäre, wenn sie neben ihrem öffentlichen Auftreten noch so fleissig studirt hätten, wie Fräul. Lutz. — Von den beiden Orchesterstücken des zehnten Abends, Suite von Grimm und Märchen-Ouvertüre von Hornemann, sprach mich erstere vorzüglich an. Herr Pirk aus Hannover errang mehr Beifall durch seinen Liedervortrag, der in der That zu dem Besten dieser Saison gehörte, als durch die Arie aus Méhul's »Joseph«. Frl. Hauffe aus Leipzig spielte Beethoven's G dur-Konzert sehr fein; trefflich auch Schumann's Karneval, zu dessen Verständniss und Würdigung ich mich immer noch nicht habe aufschwingen können, trotzdem dass mir Eusebius, Florestan, Chiarina, die Davidsbündler etc. bekannte Dinge sind, und ungeachtet ich ihn von den trefflichsten Interpreten — darunter von Chiarina selbst — gehört habe! — Das elfte Konzert brachte zunächst als dankenswerthe Novität die ganze Manfred-Musik von Schumann. Die Ouvertüre ist als treffliches Orchesterstück hier ziemlich heimisch; die Gesangsnummern leiden unter der damaligen Manier Schumann's, um Alles kein Wort des Textes zu wiederholen; dadurch wird das Material zu knapp, es kann sich Nichts entfalten, und je mehr der Komponist dem Ausdrucke der einzelnen Sätze nachgeht, desto weniger kann ein ächt musikalischer Fluss hineinkommen. Das schliesst nicht aus, dass sich herrliche Züge in Menge finden, aber der Totaleindruck befriedigt nicht; es fehlt der Halt, den die feste Form giebt. Den zweiten Theil des Konzerts bildete die Eroica. In einem etwas gemässigteren Tempo wäre vielleicht die fatale Hornstelle im *Scherzo* nicht missglückt; dagegen schienen mir der erste Theil und das *Poco Andante* des Finales zu gemässigt. — Im letzten Konzert erntete die Sängerin Frl. Ubrich aus Darmstadt wohlverdienten Beifall mit einer Arie aus »Figaro« und mehreren Liedern von Schumann. Nicht minder wurde Herr v. Königslöw aus Köln ausgezeichnet; er war rasch statt eines Anderen eingetreten und verdient desshalb um so mehr unsern Dank, wenn wir auch das Spohr'sche Konzert in G schon feiner und Bach's Chaconne schon klangvoller gehört hatten. Die Ouvertüre zum Sommernachtstraum hatte den Abend eröffnet und Mozart's grosse C dur-Symphonie schloss den Reigen der diesjährigen Museumskonzerte. — A. Rubinstein gab ein Konzert ohne alle Mitwirkung; es bestand aus mindestens 15 Nummern. Dass Rubinstein wirklich ein Künstler ist, bewies er in Mozart's A moll-Rondo, in Variationen von Händel, in Stücken von Chopin, Schubert und Schumann; dass jezuweilen der Künstler im Virtuosen untergeht, ist freilich zu bedauern. — Viel Beifall errang sich in einer Soirée, der ich nicht beiwohnen konnte, der Violoncellvirtuose Diem. — Auch zwei frühere Zöglinge der hiesigen Musikschule, beide Violinspieler, Herren C. Lauer und M. Hess, gaben jeder ein eigenes Konzert im kleinen Saale. Ersterer ist bereits als erster Geiger für das neue Vaudevilletheater engagirt, für welches Herr Kapellmeister Wallenstein überhaupt ein treffliches Orchester zusammenbringt. Herr Hess, dessen wir uns noch von den Prüfungen der Musikschule her mit Interesse erinnern, zeigte, dass er seitdem keineswegs stehen geblieben ist. Er führte auch eine Serenade eigener Komposition, für zwei Violinen und Cello, vor, aus der man entnehmen konnte, wie sehr der junge Mann in Harmonie und Kontrapunkt zu Hause ist — stammt er doch aus der trefflichen Schule unseres C. Hauff! Wenn es auch dem Werke an originellen Gedanken gebricht, wenn auch Einzelnes noch unmotivirt klingt (z. B. die Einmischung eines winzigen *Scherzo* in den langsamen Satz), so kann man doch von Einem, der so anfängt, eine günstige Entwicklung hoffen. — Frl. Hauffe aus Leipzig gab eine eigene Soirée, aus welcher wir von ihren Vorträgen die *Gavotte* in H-moll von Bach, das *Scherzo* von Chopin und das grosse Trio in Es von Schubert hervorheben. Frl. Lutz sang sehr hübsch; doch störte eine allzu grosse Ruhe, namentlich auch ein zu langsames Tempo in Schubert's »Der Neugierige« und in Mozart's »Veilchen«. — Ueber die erste Trio-Soirée der Herren Wallenstein, Heerman und V. Müller habe ich in Nr. 7 bereits berichtet. Die zweite brachte: Schubert, Trio Op. 99 B-dur; Schumann, Variationen für zwei Klaviere; Beethoven, Trio Op. 70 D-dur. Die dritte: Mendelssohn, Trio Op. 49 D-moll; Beethoven, Violoncellsonate Op. 69 A-dur; Rubinstein, Trio Op. 52 B-dur. Die vierte und letzte: Gade, Trio-Novelletten Op. 29; Beethoven, Violinsonate Op. 12 Es-dur; Hummel, Septett Op. 74 D-moll. Neu war für mich das Werk von Rubinstein, welches mir nicht zu seinen besten zu gehören scheint, und das von Gade, eine Reihe netter Bildchen, denen man aber zu sehr anmerkt, dass etwas Energisches, Grosses sich nicht damit machen liess. Die Ausführung aller Stücke war im Ganzen trefflich; vorzüglich gelang u. A. Hummel's Septett, eins der frischesten Werke dieses in unserer Gegend zur Zeit etwas unterschätzten Komponisten. — Der Cäcilien-Verein hatte als zweites Konzert Händel's »Belsazar« gewählt, worüber in Nr. 8 dieser Bl. von anderer Seite eingehend berichtet ist. Das dritte Konzert, auf Charfreitag, brachte die Matthäuspassion. Unter den Solisten trat Herr Otto, als Evangelist, bedeutend hervor. Die Knaben des Ripien-Chores thaten auch diesmal ihr Möglichstes im — Schreien! Es ist zu verwundern, dass man den Knaben nicht möglichstes Moderiren anbefiehlt; der Klang ist so allerdings kräftig durchdringend, aber doch Nichts weniger als schön. Uebrigens war die Aufführung von Seiten des Vereins vortrefflich, wie dies kaum anders sein kann. Cäcilien-Verein und Passionsmusik sind förmlich mit einander verwachsen; doch höre ich, dass man das Werk jetzt auf einige Jahre ruhen lassen will. — Der Rühl'sche Gesangverein hat uns schon so viel Schönes gebracht, namentlich manches für uns Neue zuerst vorgeführt, dass wir uns auch einmal einen Missgriff gefallen lassen dürfen. Als einen solchen muss ich aber, in Opposition mit hiesigen Lokalblättern, die Aufführung des Oratoriums »Kain« von Max Zenger betrachten. Erstlich halte ich den ungeheuren Stoff, nach Byron, nicht geeignet für solche Kürze des Textes, wie sie hier nöthig war. Die Musik aber, welcher dramatisches Leben und reiche instrumentale Färbung zugesprochen werden müssen, entbehrt vor Allem eines einheitlichen Stiles; die wenigen Anläufe zu fugirten Sätzen, welche sich unter dem Uebrigen ohnehin seltsam genug ausnehmen, führen zu keiner ordentlichen Entfaltung kontrapunktischer Kunst; Gedanken, aus welchen Etwas zu machen war, sind nicht benutzt, andere wieder viel mehr als gut. Ich traue diesem Komponisten zu, dass er Etwas leisten wird, wenn sich erst noch Vieles bei ihm geklärt hat. — Mit seinem dritten Konzerte, »Die Jahreszeiten«, erinnerte der Verein daran, dass die Konzertjahreszeit vorüber ist; die Hitze machte das Verweilen im Saale fast unmöglich. Dass Chor und Orchester gut waren, durfte man voraussetzen; unter den Solisten übertraf der Tenor Ruff den Sopran und Bass, welch letzteren übrigens »in elfter Stunde« ein Vereinsmitglied statt des plötzlich verhinderten engagirten Künstlers übernahm. Ohne diese Freundlichkeit — und ohne die dazu gehörige Tüchtigkeit — wäre das Konzert unmöglich gewesen.

✱ **Kiel.** Am 20. April verstarb hier im Alter von 73 Jahren der bekannte Balladen-Komponist, kgl. Musikdirektor Dr. Karl Löwe. Derselbe lebte hier seit einigen Jahren im Hause seines Schwiegersohns des Kapitains zur See von Bothwell. Früher geschätzt als der

erste Liedersänger nach Schubert, trat er in den späteren Jahren mehr und mehr in den Hintergrund und seinen letzten Kompositionen erging es, wie denen Spohr's, sie wurden mit Gleichgültigkeit aufgenommen. Wie man schon vor längerer Zeit in den Zeitungen las, soll Löwe auch, gleich Spohr u. A., einen Bericht seines Lebens aufgesetzt haben, dessen Publikation denn wohl nächstens zu erwarten sein dürfte.

✻ **Kopenhagen.** Wie in anderen Künsten, bewahrt unsere Stadt namentlich auch in der Musik ihre hervorragende Stellung unter den nordischen Hauptstädten. Der grosse hiesige Musikverein unter N. W. Gade's Leitung brachte in seinen letzten Konzerten eine ältere Komposition von J. P. E. Hartmann »Ein Sommertag«, Idyll für Solo, Chor und Orchester, zur Aufführung. Das Werk gehört zu den besten des gediegenen Meisters, und wurde ausserordentlich beifällig aufgenommen. Neu war ausserdem ein grosses Konzertstück für Chor und Orchester desselben Meisters, betitelt: »In der Provence«, in dem die südliche Gluth vortrefflich ausgedrückt war. Der dänische Pianist und Komponist A. Winding, der mit Hülfe des Ankerschen Stipendiums ins Ausland reist, brachte ein Konzert für Piano und Orchester in A-moll zu Gehör, das theilweise höchst verdienten Beifall fand. Herr Winding ist als Pianist sehr bedeutend. An deutschen Werken wurden Schumann's Orchester-Ouvertüre in E-dur (Op. 52) und Beethoven's *Kyrie* für Solo, Chor und Orchester aus der *Missa solemnis* in D Op. 125 zum ersten Male aufgeführt, ferner Beethoven's Symphonie Nr. 7 in A-dur und Haydn's Symphonie in D-dur in wunderbarer Vollendung, endlich J. Seb. Bach's Konzert für drei Geigen, drei Bratschen, drei Violoncells und Contrabass in C, was sich seltsam ausnahm. Gade's Oratorium »Kalanus«, ein indischer Stoff aus der Zeit Alexanders des Grossen, wie man sagt mit prächtigen Chören und allen sonstigen modernen Reizmitteln ausgestattet, ist vollendet und wird jetzt einstudirt. Bei der musikalischen Gewandtheit dieses Meisters und seiner bedeutenden musikalischen wie gesellschaftlichen Stellung verspricht man sich eine ausserordentliche Wirkung von diesem Werke. Ueber den Kunstwerth desselben dürfte damit aber doch noch nicht das entscheidende Wort gesprochen sein, denn bei aller Anerkennung dessen, was Kopenhagen musikalisch bedeutet, glauben wir doch nicht, dass das hiesige Publikum ein richtiges Forum sei zur Beurtheilung eines neuen oratorischen Werkes, wie auch Gade's Begabung gerade nach dieser Seite hin bisher wenigstens sich als nicht besonders stark erwiesen hat. Bei den Verbindungen des Komponisten und seinem guten Namen in Deutschland wird das Werk übrigens schnell genug auch dem deutschen Konzertpublikum zugänglich gemacht werden. -- Der »Cäcilienverein«, unter der Leitung des Komponisten H. Rung, von dem mehrere der schönsten dänischen Nationalmelodien herrühren, gab zwei interessante historische Konzerte, in denen leider der sonst von diesem Verein bevorzugte Meister aller Meister, Palestrina, durch seine Abwesenheit glänzte. Es wurden Sachen von Carissimi (1604—70) aus dem Oratorium »Jephta« mit lateinischem Text, ein »*Miserere*« von Marcello gesungen. Ferner ein meisterhaftes Duett aus Cimarosa's fast unbekanntem: »*Il Mercato di Marmantile*«, »Elegischer Gesang« von Beethoven, »*Villanelle*« von Rosenhain, ein sehr schönes, dänisches Volkslied, Sachen von Vecchi, Lully und Hrn. Rung selbst, die sämmtlich vielen Beifall fanden. Dänemark hat u. A. folgende noch lebende Komponisten, welche, als von anerkanntem Talent, den klassischen Vorbildern nachstrebend, zum Theil mit Hülfe des Anker'schen Stipendiums das Ausland schon besuchten und die nationale Musik-Literatur durch Arbeiten von bleibendem Werth bereichert haben: J. P. E. Hartmann, H. Löwenskjold, H. Rung, N. W. Gade, P. Heise, E. Hartmann, J. Gläser, A. Winding, E. Hornemann, G. Matthison Hansen, Chr. Barnekow. Ausserdem für ein anderes Genre den bekannten Tanzkomponisten Lumby und viele Andere. Die Produktivität der kleinen Nation auf musikalischem Gebiete ist sonach verhältnissmässig bedeutend. Besondere Erwähnung verdient noch der bejahrte Berggreen, der auch als Komponist bedeutende unermüdliche Sammler von Volksliedern (über welchen nächstens Ausführlicheres folgen wird — *D. Red.*). Die Produktivität dieser kleinen Nation auf musikalischem Gebiete ist sonach verhältnissmässig gewiss nicht unbedeutend.

✻ **Kopenhagen.** Das oben erwähnte »Oratorium Kalanus« von Gade gelangte am 16. April zur Aufführung und zwar mit dem vorausgesehenen Erfolge. Den »Hamb. Nachr.« wird darüber geschrieben: »Der Komponist N. W. Gade feierte gestern aus Anlass der erstmaligen Aufführung seines grossen Konzertstücks »Kalanus«, dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen, für Soli, Chor und Orchester, einen ausserordentlichen Triumph. Das Werk ist von seltener Schönheit und Originalität und brachte ausserordentliche Wirkung hervor. Der Text eignet sich in hohem Grade zur Entwicklung grossartiger musikalischer Gedanken. Kalanus, ein indischer Weiser, hält den im Triumph einherziehenden Alexander für die Offenbarung eines Gottes und preist ihn; als er aber erfährt, dass in seinem Gefolge Brand und Elend ist, sieht er seinen Irrthum ein und sucht den Tod auf dem Scheiterhaufen. Die Chöre, sowohl der Inder, als der Griechen, der Gegensatz zwischen Morgenland und Abendland, zwischen weltentsagender Frömmigkeit und gewaltiger Sinneslust, ja Sinnestaumel, ist musikalisch mit den glühendsten Farben gemalt und durch oft neue, grossartige instrumentale Offenbarungen noch erhöht. Gade hat seinen übrigen Werken durch den Kalanus ein neues, durch seltene Vollendung und Reife ausgezeichnetes hinzugefügt. Das Auditorium brach mehrfach in begeisterten Beifall aus und am Schluss wollte das Hochrufen mit Tusch des Orchesters kein Ende nehmen«. Einstweilen wird nun die Publikation des Werkes abzuwarten sein.

✻ **Rom.** Bei dem Jubiläum des Papstes wurde auf dem Petersplatze von 1000 Choristen eine von Gounod komponirte Hymne gesungen, welche man eine Miglie weit hören konnte, wie man sich wenigstens einbildete. Das Kastell Sankt Angelo kanonirte den ganzen Tag, man hat also wohl die Hymne mit den Kanonen verwechselt, zwei Dinge übrigens, die so ziemlich gleicher Natur gewesen sein werden.

✻ **St. Petersburg.** Am 11. April fand bei Gelegenheit des Konzerts, welches ein deutscher Künstler, Promberger, gab, ein Auftritt statt, der von der Erbitterung eines grossen Theils unseres Publikums gegen das deutsche Element deutliches Zeugniss ablegte. Eine plötzlich nothwendig gewordene Abänderung des Programms liess eine Nummer desselben ausfallen. Zur Ausfüllung der Lücke sollte ein deutsches Gedicht deklamirt werden. Kaum hatte der Deklamator zu sprechen begonnen, so begann ein so furchtbarer Lärm, dass derselbe aufhören musste. Das Publikum fuhr nichtsdestoweniger fort, so energisch zu zischen und zu schreien, dass der Saal geräumt wurde und alle folgenden Nummern des Konzerts wegfielen. Unsere Presse hat nicht verfehlt, diesem Akt »patriotischer Selbsthülfe« ihren ungetheilten Beifall auszusprechen. (N. Preuss. Ztg.)

✻ **London.** (Costa geadelt.) Herr Michael Costa, der bekannte Dirigent, ein geborner Neapolitaner, aber seit lange schon in England naturalisirt, wurde unlängst zum Baronet erhoben, d. h. persönlich geadelt. Dieses gewährt ihm das Vorrecht, ein »Sir« seinem Namen vorzusetzen und »Sir Michael« statt »Mister Costa« genannt zu werden. Freitag am 16. April dirigirte er in Exeter Hall die letzte Aufführung der *Sacred Harmonic Society* in dieser Saison, Mendelssohn's »Elias«, und wurde mit einem rasenden Beifall empfangen von einer Gesellschaft, deren Konzerte er 21 Jahre dirigirte und deren Aufschwung (wenn man ihren namentlich nach der Zahl der Sänger und pekuniär höchst glänzenden Zustand so nennen will, was wir ein ander Mal näher untersuchen werden) ihm zu einem guten Theile verdankt wird. Bei solchen Ereignissen zeigen die Engländer sich in ihrer ganzen Glorie als »königliches Volk« und entwickeln eine verzückte Allerunterthänigkeit, die gar nicht zu übertreffen ist. »Bei keiner Gelegenheit — berichten die »Times« vom 19. April — bemerkten wir ihn eifriger, aufmerksamer und genauer . . . . Ohne Zweifel that jedes Mitglied sein Aeusserstes, und wenn vorausgesetzt werden könnte, dass Sir Michael Costa besser dirigirte, als Mister Costa, so möchte man glauben, mit der gesellschaftlichen Rangerhöhung ihres Leiters hätten auch die ausgezeichneten Instrumentalisten, welche so lange schon seinem Taktstabe folgten, mit ihm sich künstlerisch erhoben gefühlt (*felt themselves artistically elevated with him*).«!! Dieser devote Unsinn ist so vollkommen, dass er selbst auf dem europäischen Kontinent, wo man doch in solchen Dingen Etwas leistet, nirgends überboten werden dürfte. — Von der Absicht des Hofes, wieder einmal auch einem Musiker das »Sir« vorzuhängen, nachdem Sir Henry Bishop sowohl als Sir George Smart das Zeitliche gesegnet, war schon seit längerer Zeit die Rede, und die Wahl fiel auf den gewandten Ausländer, weil kein Eingeborner bis dahin eine Stellung sich errungen hatte, die ihn einer solchen Auszeichnung würdig erscheinen liess. Sterndale Bennett gilt zwar für den Ersten der lebenden englischen Komponisten, ist aber ein schwacher Dirigent (dass er kein starker Komponist ist, sollte übrigens auch Jeder nachgerade wissen) und ein stundengebender Privatmann, der in der Gesellschaft keine Position hat; überdies (und das ist ein wesentlicher Punkt) ist er graduirt (*Doctor of Music*), daher nach englischer Etikette nicht mehr adelsfähig. Costa verlor vor einigen Monaten bei der Verschmelzung der zwei italienischen Operndirektionen in Eine die lange innegehabte Leitung in Coventgarden, und es sieht gerade so aus, als wenn ein abgedankter Minister mit einer Rangerhöhung sich ins Oberhaus zurückzieht; so ähnlich nämlich wird »Sir Michael« sich nun wohl ganz und gar in das Gebiet der »*Sacred Music*« zurückziehen und mit der *Sacred Harmonic Society* alt werden. Nur Oratorien möge er nicht weiter schreiben, sondern es bei »Naaman« und »Eli« bewenden lassen.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. Mai 1869. **Nr. 18.** IV. Jahrgang.

Der italienische Musikverlag um 1700.

I.

Bei den spärlichen Nachrichten über den Druck, Verlag und Vertrieb musikalischer Werke zu einer Zeit, wo allgemeine Kataloge fehlten und keine Zeitung die Kenntniss vermittelte, muss es als ein besonderes Glück angesehen werden, wenn uns einmal ein Verzeichniss einer bedeutenden alten Musikhandlung in die Hände geräth. Ein solches, und zwar einen gedruckten Katalog von 13 Seiten klein Oktav, erstand ich vor einiger Zeit bei einem Londoner Antiquar. Dieser Katalog rührt von Mario Silvani her, den man wohl den thätigsten italienischen Musikhändler seiner Zeit nennen kann, und enthält nicht nur ein Verzeichniss seines eignen Verlages, sondern eine Aufzählung aller damals gangbaren Artikel des gesammten italienischen Musikhandels. Eine grosse Anzahl von Werken und Komponisten, die uns bisher kaum dem Namen nach bekannt waren, werden uns hierdurch vorgeführt. Als Zeit der Publikation dieses Verzeichnisses kann man das Jahr 1705 annehmen, denn von den unter den Zusätzen aufgeführten Werken, welche eine gleichzeitige italienische Hand (ohne Zweifel ein Gehülfe in Silvani's Musikladen) am Schlusse nachgetragen hat, erschien das nachweislich früheste Werk, Tevo's *Musico Testore*, 1706 in Venedig; das späteste, Op. 8 der Motetten von G. Antonio Silvani, erst 1711 und zwar bei Silvani's Erben.

Der ganze Katalog umfasst demnach einen Zeitraum von etwa 50 Jahren. Am vollständigsten sind in demselben natürlich die Bologneser Musikdrucke vertreten. Was Silvani aufführt, ist die Publikation von drei Verlegern, die auf einander folgten und von denen der spätere ohne Zweifel immer den Verlag, wahrscheinlich auch Haus und Hof, seines Vorgängers übernahm. Mehr als Einen Musikverleger gab es damals in Bologna nicht. Und jene Zeit war die der Blüthe der mächtigen Bologneser Schule, deren Haupt Gio. Paolo Colonna ist. Der erste dieser drei Musikverleger und Händler war Antonio Pisarri, der um 1660 die Werke des beliebten Cazzati und Anderes druckte. Sein Nachfolger war Giacomo Monti. Bei ihm (oder doch in seinem Hause) erschien der gesammte Verlag der berühmten zwölf Werke von Colonna*), darunter Op. 1 im Jahre 1681. Bis 1689 begegnet man dem Namen Giacomo Monti's auf dem Titel der in Bologna erschienenen musikalischen Werke. Am Ende dieses oder Anfang des nächsten Jahres muss Giacomo vom Schauplatze abgetreten sein, denn die 1690 publicirten »*Arcani Musicali*« von Berardi erschienen »*Per Pier-Maria Monti*«, und wird hinzugefügt: »*Si vendono da Marino Silvani, al Insegna del Violino*«. So heisst es auch bei den gleichzeitig erschienenen letzten Werken von Colonna, namentlich deutlich bei Op. 11 und 12 »*Typis Petri-mariae de Montibus*« und »*Veneunt à Marino Silvani*«. Demnach muss man annehmen, dass Pier-Maria lediglich den Verlag seines verstorbenen Vaters noch einige Jahre fortsetzte, den Verkauf oder buchhändlerischen Vertrieb aber gänzlich dem Marino Silvani überliess. Hierdurch wurde nur ein Verhältniss fortgesetzt, welches sich bereits unter Giacomo Monti gebildet hatte, denn schon die 1687 erschienenen »*Documenti armonici*« von Berardi enthalten die Notiz »*Si vendono da Marino Silvani, all' Insegna del Violino*«. Um 1695, jedenfalls vor Ende des Jahrhunderts, wird Silvani dann das ganze Verlagsgeschäft seines Vorgängers übernommen haben. Er setzte dasselbe etwa bis 1710 fort, falls die obige, dem Lexikon von Fétis (VIII, 42) entnommene Notiz richtig ist, dass Op. 8 von Giuseppe Antonio Silvani (der Kapellmeister in Bologna und vermuthlich ein Sohn des Musikverlegers war) im Jahre 1711 »bei Silvani's Erben« herausgekommen sei.

Die Preise der aufgeführten Artikel sind in Paoli angesetzt. 1 Paoli = 4 bis 5 Silbergroschen; macht für die Werke ½ bis 2 Thaler, und würden wir allerdings froh sein, die ganze Sammlung heute um die sechsfache Summe des ursprünglichen Ladenpreises erstehen zu können.

Nach diesen Vorbemerkungen lasse ich das genannte Büchlein möglichst in seinem ursprünglichen typographischen Gewande und in buchstäblich getreuem Abdrucke folgen.

Chr.

*) Von diesen seltenen und, soviel ich weiss, in Deutschland nirgends vollständig vorhandenen Drucken besitze ich Op. 1, 2, 3, 4, 6, 8, 10, 11 und 12. Alle zwölf befinden sich im Lyceum zu Bologna.

INDICE DELL'OPERE DI MVSICA

Sin hora Stampate in Bologna, da Marino Siluani, fotto alle Scuole all' Infegna del Violino.

Carte rigate per Mufica, d'ogni forte.

MESSE, E SALMI.

MOTETTI A PIU UOCI.

MOTETT A VOCE SOLA.

TRATTATI DI MUSICA.

RAgionamenti Muſicali. *Angelo Berardi.* Paoli 1
Documenti Armonici nelli quali con varij Diſcorſi, Regole, Eſempij, ſi dimoſtrano li ſtudij artificioſi della Muſica, oltre il modo di vſare le ligature, ed intendere il valore di chiaſcheduna figura ſotto qual ſi voglia ſegno. *Angelo Berardi.* 5
Miſcelanea Muſicale, doue con Dottrine ſi diſcorre delle materie più curioſe della Muſica, con Regole, & Eſempij, ſi tratta di tutto il Contrapunto, con l'intreccio di belliſſimi ſecreti per li profeſſori Armonici. *Angelo Berardi.* 6
Arcani Muſicali nè quali appariſcono diuerſi ſtudij artificioſi, molte oſſeruationi, e Regole concernenti alla teſſitura de Componimenti Armonici, con vn modo faciliſsimo per ſonare traſportato. *Angelo Berardi.* 2
Il Perche Muſicale, ouero Staffetta Armonica, nella quale la ragione ſcioglie le difficoltà, gli Eſempij dimoſtrano il modo d'isfugire gli errori e di teſſere con artificio i componimenti Muſicali. *Angelo Berardi.* 2
Muſico Prattico, che breuemente dimoſtra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle coſe che concorano alla Compoſizione de Canti, e di ciò che all'arte del contrapunto ſi ricerca. *Gio. Maria Bononcini.* 5
Primi Albori Muſicali, cioè le Regole del Canto Figurato, di Contrapunto, e di ſuonar l'Organo ſopra la parte. *Lorenzo Penna.* 6
Regole faciliſsime per apprendere con breuità, e preſtezza il canto figurato. 2
Il Setticlaue Canoro, doue s'inſegnano l'elementi Muſicali, & il modo di dare il ſolfeggio à tutte le ſette Chiaui anco ſegnate con varij accidenti, con vna breue regola di ſonare ſpoſtato, opera compendioſa, e molto vtile à chi brama imparare di Canto Figurato. *Ippolito Ghezzi.* 2

COMPOSICIONI DJVERSE.

DUo del *Metallo.* Paoli 3
Duo del *Lupachino.* 3
Duo del *Giamberti.* 3
Compieta concertata à 3. e 4. voci con vv. e Ripieni. *Sebaſtiano Cherici.* 6
Compieta con le trè Sequenze dell'Anno à otto voci pieni, cioè Uictime Paſcali, per la Reſurrectione, Veni Sancte Spiritus, per la Penteceſte, e Lauda Sion Saluatorem, per il Corpus Domini. *Gio. Paolo Colonna.* Opera Ottaua. 4
Inni à voce ſola con vv. *Gio. Andrea Florimi.* 4
Verſi della Turba, per li Paſsi della Domenica delle Palme, e Venerdi Santo, con alcuni Motetti per viſitare i Santiſsimi Sepolcri à quattro voci da Capella col Baſſo per l'Organo a beneplacito. *Gio. Andrea Florimi.* 3
Compieta, Litanie, e quattro Antiſone della B. V. à cinque voci da Capella. *Domenico Scorpione.* 4
Salmi di Compieta concertati à 8. voci, con ſtrumenti. *Simpliciano Oliuo.* 6
Compieta concertata ma breue à 4. voci, con vv. e Ripieni. *Gio. Battiſta Baſsani.* Opera 25. 6
Litanie concertate à 4. 5. e 6. voci con vv. e ſenza. *Elia Vannini.* Opera ſeconda. 6
Litanie concertate à 5. 6. e 8. voci, con vv. e Ripieni. *Elia Vannini.* Opera Quarta. 6
Compieta concertata à 2. 3. e 4. voci con vv. e Ripieni. *Elia Vannini.* Opera Quinta. 6
Antiſone, Litanie, Te Deum, e Tantum ergo à otto voci pieni. *Mauritio Cazzati.* 6
Litanie concertate à 4. voci, con vv. e ſenza. *Giuſeppe Antonio Siluani.* Op. Prima. 5
Inni ſacri per tutto l'Anno à voce ſola con vv. ſe piace. *Giuſeppe Antonio Siluani.* Op. ſeconda. 5
Sacri Reſponſorij per la ſettimana ſanta à 4. voci pieni da cantarſi con l'Organo, e ſenza. *Giuſeppe Antonio Siluani.* Opera Terza. 5
Inni ſacri per tutto l'Anno à 4. voci pieni da cantarſi con l'Organo, e ſenza. *Giuſeppe Antonio Siluani.* Opera Quarta. 7
Stabat Mater, Benedictus, e Miſerere à 8. voci pieni. *Giuſeppe Antonio Siluani.* Op. ſeſta.

CANTATE, ET ARIETTE.

CAntate à voce ſola, date in luce da Signori Compoſitori Bologneſi. Paoli 4
Cantate. *Domenico Gabrielli.* 4
Cantate à 1. e 2. voci. *Franceſco Petrobelli.* 4
Cantate. *Gio. Battiſta Baſsani.* Op. ſeconda. 4
Cantate. *Gio. Battiſta Baſsani.* Op. Terza. 4
Madrigali, e Cantate ſpirituali à 2. e 3. voci. *Gio. Battiſta Baſsani.* Opera quarta. 6
Cantate. *Gio. Battiſta Baſsani.* Opera ſeſta. 4
Cantate. *Gio. Battiſta Baſsani.* Opera ſettima. 4
Cantate. *Gio. Battiſta Baſsani.* Opera 16. 4
Cantate. *Gio. Battiſta Baſsani.* Opera 19. 5
Ariette a voce ſola, con varij ſtromenti. *Gio. Battiſta Baſsani.* Opera 29. 8
Cantate à voce ſola, con vv. vniſoni. *Gio. Battiſta Baſsani.* Opera 31. 5
Duetti per Camera. *Gio. Pietro Franchi.* 4
Duetti per Camera. *Mauritio Cazzati.* Op. 66. 4
Duetti per Camera. *Sebaſtiano Cherici.* 6
Duetti per Camera. *Franceſco Antonio Piſtocchi.* 5
Madrigali Amoroſi, e Morali à 2. e 3. voci. *Gio. Battiſta Mazzaferrata.* Op. ſeconda. 4
Cantate Morali, e ſpirituali à 2. e 3. voci. *Gio. Battiſta Mazzaferrata.* Op. ſettima. 5
Cantate Morali à 1. e 2. voci, con vv. e ſenza. *Giacomo Antonio Perti.* 5
Cantate. *Gio. Bonàuentura Viuiani.* 4
Ariette. *Lodouico Buſca.* 3
Cantate. *Gio. Battiſta Breui.* Opera Prima. 5
Cantate. *Gio. Battiſta Breui.* Opera Quarta. 4
Cantate. *Pietro delli Antonij.* 4
Cantate Morali. *Co. Pirro Albergati.* Op. terza. 5
Cantate. *Co. Pirro Albergati.* Op. ſeſta. 4
Cantate. *Pietro Porfirij.* 4
Cantate. *Giuſeppe Toſi.* 5
Cantate. *Gio. Battiſta Alueri.* 3
Cantate. *Paolo Antonio Baſsani.* 4
Cantate Morali a 2. e 3. voci con vv. e ſenza. *Giacomo Ceſare Predieri.* 7
Oratorij ſacri a 3. voci. *Ippolito Ghezzi.* Opera Terza. 5
Cantate. *Giuſeppe Aldrouandini.* 4
Cantate. *Franceſco Braibanzi.* 4
Cantate. *Artemio Motta.* 4
Cantate Morali a 1. 2. e 3. voci, con vv. e ſenza. *Giuſeppe Antonio Siluani.* Opera Quinta. 7

SONATE, DA CHIESA, E DA CAMERA.

SOnate da chieſa a 2. 3. 4. e 5. con alcune per Tromba. *Andrea Groſsi.* Opera Terza. Paoli 5
Sonate da chieſa a 3. *Andrea Groſsi.* Op. IIII. 5
Sonate a 3. *Andrea Groſsi.* Opera Quinta. 4
Sonate da chieſa a 3. *Arcangelo Corelli.* Op. I. 5
Sonate a 3. *Arcangelo Corelli.* Op. ſeconda. 4
Sonate da chieſa a 3. *Arcangelo Corelli.* Op. III. 5
Sonate a 3. *Arcangelo Corelli.* Op. Quarta. 4
Sonate da chieſa, e da camera a Violino ſolo, col baſso continuo. *Arcangelo Corelli.* Op. V. 10
Sonate da chieſa a 3. *Bartolomeo Bernardi.* 5
Sonate a 3. *Carlo Piazzi.* 3
Sonate a 3. *Carlo Antonio Marino.* 4

Sonate a 3. *Domenico Braſolini*. 4

Sonate da chieſa a 3. *Domenico Zanatta*. 4

Sonate di *D. Franceſco de Caſtro Spagnuolo*. 4

Sonate da chieſa a 3. *Gio. Maria Bononcini*. opera ſeſta. 4

Sonate a 1. 2. e 3. *Gio. Maria Bononcini*. op. 7. 4

Sonate a 3. *Gio. Maria Bononcini*. op. 12. 4

Sonate da chieſa a 3. *Gio. Battiſta Mazzaferrata*. 4

Sonate. *Gio. Bononcini*. opera prima. 4

Sonate a 3. *Gio. Bononcini*. opera ſeconda. 5

Sonate da chieſa a 5. 6. 7. e 8. con alcune a vna, e due Trombe. *Gio. Bononcini*. op. terza. 7

Sonate da chieſa a 3. *Gio. Bononcini*. op. IV. 5

Sonate da chieſa a 4. *Gio. Bononcini*. op. V. 5

Sonate. *Gio. Battiſta Vitali*. op. prima. 3

Sonate a 4. *Gio. Battiſta Vitali*. opera terza. 4

Sonate da chieſa a 2. 3. 4. e 5. *Gio. Battiſta Vitali*. opera quinta. 4

Sonate a 3. *Gio. Battiſta Vitali*. opera ottaua. 4

Sonate a 3. *Giuſeppe Placuzzi*. 3

Verſetti per tutti li Tuoni naturali, e traſportati per l'Organo da riſpondere al choro. *Gio. Battiſta de gl'Antonij*. opera ſeconda. 4

Sonate a Violino, e Violone. *Gio. Battiſta de gl'Antonij*. opera terza. 3

Sonate a 3. *Gio. Battiſta de gl'Antonij*. op. IV. 3

Verſetti per l'Organo da riſpondere al choro. *Gio. Battiſta de gl'Antonij*. opera ſettima. 3

Sonate a 3. *Giuſeppe Colombi*. 4

Sonate da chieſa, e da camera a 3. *Gio. Battiſta Giglij*. 4

Sonate a 3. *Giorgio Boni*. opera prima.

Sonate da chieſa a 3. *Giorgio Boni*. op. II. 4

Sonate a 3. *Giorgio Boni*. op. terza. 4

Sonate a 3. *Gio. Ambroſio Biſone*. 4

Sonate a 3. e 4. *Giuſeppe Jacchini*. op. ſeconda. 4

Concerti a 3. e 4. *Giuſeppe Jacchini*. op. IV. 5

Concerti da chieſa, e camera a 4. 5. e 6. con alcune a 1. e 2. Trombe. *Giuſeppe Jacchini*. op. V. 7

Sonate da chieſa a 3. *Mauritio Cazzati*. 3

Sonate a Violino, e Violone, col ſecondo Violino a beneplacito. *Co. Pirro Albergati*. op. I. 3

Sonate da Chieſa a 3. *Co. Pirro Albergati*. op. II. 5

Sonate a 3. *Co. Pirro Albergati*. op. V. 4

Sonate da Chieſa a 3. Raccolte da diuerſi Aut. 4

Sonate da Chieſa a 3. *Iſabella Leonarda*. 4

Sonate da Chieſa a 3. *Gio. Battiſta Borri*. 4

Sonate da Chieſa a 3. *Gaſparo Gaſpardini*. 4

Sonate a 3. *Clemente Monari*. 4

Sonate a 3. *Carlo Andrea Manzolini*. 4

Sonate a 3. *Carlo Filippo Beliſi*. 4

Diuertimenti a Violino, e Violone. *Atilio Arioſti*. 3

Sonate da Chieſa a Violino ſolo, col baſso per l'Organo. *Pietro de gl'Antonij*. op. V. 3

Sonate a 3. *Gio. Battiſta Breui*. 5

Sonate da Chieſa a Violino, e Violoncello. *Giuſeppe Aldrouandini*. op. quarta. 4

Sonate da Chieſa a 3. *Giuſeppe Aldrouandini*. opera Quinta. 4

Sonate a Violino, e Uioloncello. *Franceſco Manfredini*. opera prima. 4

Sinfonie a 3. con vna Paſtorale per il Santo Natale. *Franceſco Manfredini*. opera ſeconda. 6

Sonate a 3. *Giuſeppe Bergonzi*. 3

Sonate a 3. *Luigi Taglietti*. 4

Sonate da Chieſa a 2. con vna Paſtorale per il Santo Natale. *Franceſco Antonio Vrio*. 4

Concerti groſsi per Chieſa, & vna Paſtorale per il Santo Natale. *Giuſeppe Torelli*. op. VIII. 12

Handschriftliche Zusätze.

Concerti groſsi per Chieſa di *Giuſeppe Valentini*. Opera ſettima. 15

Salmi brevi à otto voci pieni per tutto l'Anno di *Gaetano de Stefanis*. Opera 3ta. 12

Salmi breviſsimi per tutto l'Anno à otto voci pieni di *Filippo Barone*. 8

Meſſe brevi concertate à 4 voci con V. V. e Ripieni di *Giuſeppe Antonio Siluani*. Opera ſettima [1709]. 8

Sonate à V(iolino) solo ſtampate in Roma del *Marcheſe Maccha-v(r?)ani*. 15

L'Armonico pratico al Cembalo, quale inſegna di ſonare l'Organo ſopra la parte naturale, e traſportato del *Gaſparini* [Venezia, 1708]. 8

Il Muſico Teſtore, che diſcorre ſopra le regole del Contrapunto del P̃re *F. Zaccharia Tevo* [Venezia, 1706]. 10

Motetti à otto voci pieni da cantarſi con l'Organo e ſenza di *Giuſeppe Antonio Siluani*. Opera ottava di preſente si stampano [erschien 1711]. 8

Die verschiedenen Lesarten in Mendelssohn's „Paulus".

Im »Paulus« von Mendelssohn zeigt sich an mehreren Stellen eine Abweichung der Partitur vom Klavier-Auszuge und von den Chorstimmen. Gewiss ist es demnach die Pflicht aller Derjenigen, welche dieses Oratorium singen lassen wollen, überall die richtige Lesart zur Geltung zu bringen und die andere, sei sie nun aus einem blossen Versehen entstanden, oder vom Komponisten anfänglich beabsichtigt und später verworfen, auf alle Fälle zu beseitigen. An einer Stelle hat sich ein Druckfehler sogar durch alle Ausgaben fortgepflanzt. Einsender würde es nicht für nöthig halten, von diesem Fehler ausdrücklich zu sprechen, hätte er nicht an einem der berühmtesten deutschen Chorinstitute denselben noch vor wenig Jahren unverbessert gefunden. In dem Chore »Hier ist des Herren Tempel« nämlich hat der Tenor zu Anfang auf das Wort Tempel die Noten *e dis*; nachher jedoch, wo 22 Takte später dieselben Worte wiederkehren, soll er *fis dis* singen. Das fiel mir, der ich damals im Chore mitsang, so sehr auf, dass ich die Partitur nachschlug und durch alle Analogie, nicht nur mit dem Anfang des Chores, sondern auch mit der Bratsche im vorausgehenden Takte (S. 319, Takt 3) bewiesen fand, dass jenes *fis* sich nur durch einen Fehler in den Amoll-Akkord eingeschlichen habe. Gewiss haben es viele Dirigenten längst korrigirt.

Aber ich will ja eigentlich von den Stellen reden, an welchen die verschiedenen Ausgaben unter sich differiren. Dabei muss der Klavier-Auszug in Oktav-Format, der vor nicht gar langer Zeit erst erschien und der, abgesehen von der Ouvertüre, nur eine Wiederholung des älteren von Mendelssohn selbst besorgten Auszugs in Folio bildet, natürlich aus dem Spiele bleiben. Von den gedruckten Stimmen gehen in allen Kollisionsfällen die Chorstimmen mit dem Klavier-Auszug, die Orchesterstimmen dagegen mit der Partitur. Wir haben es also mit zwei verschiedenen Recensionen zu thun und werden in all den Fällen, in denen nicht die Annahme eines Irrthums die überwiegende Wahrscheinlichkeit für sich hat, die spätere Fassung als die von Mendelssohn gewollte anzusehen haben. Welches diese spätere Fassung sei, lässt sich, da leider auch hier die Sitte befolgt ist, die Jahrzahl auf dem Titel zu verschweigen, den Ausgaben selbst nicht ansehen. Dagegen hatte der Herr Verleger die Freundlichkeit, mir auf meine Anfrage bereitwilligst mitzutheilen, dass der **Klavier-Auszug und die Chorstimmen früher als die Partitur und die Orchesterstimmen erschienen sind.** Damit ist für unsere Untersuchungen eine sichere Basis gewonnen, und wir können nun auf Grund derselben zur Betrachtung der einzelnen Stellen übergehen.

Im ersten Chore hat vier Takte vor Eintritt der Worte: die Heiden lehnen sich auf der Sopran in den Stimmen und dem Klavier-Auszuge die Worte: und das Meer gemacht mit einer halben Note *cis* auf der letzten Silbe; in der Partitur dagegen steht: gemacht hat mit zwei Viertelnoten *d cis*. Manchem möchte vielleicht aus mehreren Gründen die erstere Wendung schöner erscheinen; Mendelssohn hat die letztere gewollt, und nur sie verträgt sich mit den begleitenden Orchesterstimmen. — In dem Chore »Steiniget ihn!« (Nr. 8) singen gegen Ende die drei oberen Chorstimmen fortwährend auf dem hohen *c*: und wer Gott lästert, der soll —, bei ster-ben springt dann der Alt vom hohen auf das tiefe *c*. Im Klavier-Auszuge hat dieses tiefe *c* den Quint-Sext-Akkord auf *F* mit kleiner Terz zur Begleitung, und der Sprung hat nichts Auffälliges. Anders ist es in der Partitur. Hier finden wir statt *f as c d* vielmehr *f as h d* als Begleitung; *h* haben sowohl die zweiten Violinen als die beiden *B*-Hörner, an einen Druckfehler ist also unmöglich zu denken. Sollte hier ein Versehen des Komponisten vorliegen? Jedenfalls kann man dem Alt nicht zumuthen, *c* zu singen zu dem verminderten Septimen-Akkord mit *h* und *d*; da aber eine Aenderung der Begleitstimmen noch gewaltsamer erscheint, so schlage ich vor, bei einer Aufführung mit Orchester dem Alt statt *c* lieber das danebenliegende *d* zu geben, während bei einer Aufführung am Klavier allerdings hier so gut wie in der vorher besprochenen Stelle die gedruckten Stimmen ohne Aenderung benutzt werden können. — In dem Chore »Siehe wir preisen selig« liess Mendelssohn ursprünglich am Schlusse des ersten Chorabschnitts auf erduldet den Alt nach der Terz, den Tenor nach dem Grundton des *B*-Akkords gehen. Ich gestehe, dass ich diese Wendung schöner finde als die in der Partitur substituirte. Dort bleibt nämlich der Alt auf *f* liegen, der Tenor aber steigt von *a* auf *es*, um dann die Terz des Schlussakkords zu übernehmen. Mit den erwähnten Singstimmen gehen Klarinette und Fagott im Einklang; zu dieser Begleitung wollte Mendelssohn sicherlich die letztere Wendung der Singstimmen.

Sind die bisher besprochenen Stellen der Art, dass man nur ungern sich zur Aenderung bequemen mochte, so ist dagegen in der Alt-Arie Nr. 13 die Lesart der Klavier-Auszüge entschieden zu verwerfen. Den Satz: Fallt vor ihm nieder, ihr Stolzen, denn der Herr ist nahe! lässt Mendelssohn zweimal nach einander singen, das zweite Mal um einen Ton höher als das erste Mal; aus *a' a' gis' a' e'* wird also bei der Wiederholung *h' h' ais' h' fis'*. So in der Partitur; dagegen steht in den Auszügen: *h' h' cis'' d'' fis'*. Wie reimt sich das? Hätte Mendelssohn eine derartige Steigerung der Melodie nach *cis* und *d* beabsichtigt, dann hätte er sicher den abwärtsgehenden Quartensprung beibehalten und singen lassen *h' h' cis'' d'' a'* mit D-dur statt H-moll in der Begleitung. Das *cis d* ist wahrscheinlich aus einem Irrthum bei der Uebertragung vom Diskant- in den Violinschlüssel entstanden; ohne Zweifel ist *ais h* von Anfang beabsichtigt gewesen und unsere Klavier-Auszüge sind zu korrigiren. — Ebenso sind im achten Takte des Chores »O welch eine Tiefe« u. s. w. die Tenorstimmen sammt dem Klavier-Auszuge zu korrigiren, die hässliche Deklamation des Tenors auf Tiefe ♩ 𝅗𝅥 hat gar keine Begründung und wird durch die Partitur beseitigt. — Der Chor »Hier ist des Herren Tempel«, in dem wir schon oben einen Druckfehler berichtigt haben, enthält noch eine Stelle, an der ich sogar den Klavier-Auszug und die drei oberen Stimmen des Streichquartetts, also beide Ausgaben, und noch dazu die Partiturausgabe in drei Zeilen eines Fehlers zeihen muss. Zwei Takte vor der Fermate nämlich haben Geigen und Bratsche mit dem Rhythmus ♩♫ ♩♫ folgenden Gang: *e d c, c a g, g f e, e*, während der Bass hat *c d c, c h a, g f e, e* S. 322 T. 1 und 2. Die verschiedene Anfangsnote dieser beiden Reihen ist in der Harmonie begründet, die Abweichung in der zweiten Gruppe aber ist unerträglich; entweder müssen die Geigen nach der Bassstimme korrigirt werden oder umgekehrt. Für Letzteres spricht zwar der Klavier-Auszug, der *c a g* für die rechte und linke Hand hat, es spricht dafür vielleicht auch die Annahme, dass nicht leicht derselbe Fehler in drei Zeilen wiederkehre. Nichtsdestoweniger muss es heissen *c h a*, wie in der Basszeile der Partitur steht. Einen Takt vorher nämlich hätte Mendelssohn schreiben können *h a g, g fis e, e c h, h*; er schrieb jedoch *h a g, g fis e, e d c, h* und noch elf Takte vorher schrieb er auch nicht *h g fis, fis*, sondern *h a g, fis*. Wo also die Anfangsnoten zweier Gruppen um eine Quarte auseinanderstehen, da füllte Mendelssohn die erste von diesen Gruppen mit den Tönen der Scala aus. Richtig steht also im Bass *c h a, g*, falsch in den Oberstimmen und im Klavier-Auszug *c a g, g*; denn vor dem aus der Komposition selbst abstrahirten Gesetz müssen alle anderen Bedenken schweigen.

Carl v. Jan.

Hamburger Theaterangelegenheiten.

Ueber unser Stadt- oder Operntheater haben wir im Laufe des Winters nur spärliche, und obendrein nicht einmal sehr ernsthaft gehaltene Mittheilungen gebracht. Es hat damit der künstlerischen Bedeutung dieses Instituts stillschweigend Rechnung getragen werden sollen.

Augenblicklich — wo dem Pächter (Reichardt) von dem gegenwärtigen Eigenthümer (Sloman's Erben) unlängst eine neue Frist gewährt ist — scheint abermals auch eine finanzielle Krisis im Anzuge zu sein, nachdem der künstlerische Bankerott längst eingetreten; denn wie man erzählt, wird bereits für gemeinsame Rechnung und Gefahr der Mitwirkenden gespielt.

Bereits vor Jahren wurden die Verhältnisse und Nothstände unserer städtischen Theater in den Bürgerschafts-Versammlungen zur Sprache gebracht und durch eine gewählte Kommission Vorschläge zur Besserung angegeben. Im Mai 1868 erschien der »Bericht des von der Bürgerschaft am 18. November 1863 niedergesetzten, am 27. November 1867 ergänzten Ausschusses über die Angelegenheiten der beiden städtischen Theater«. (Das zweite der städtischen Theater ist das Thalia-Theater, welchem aber nur das Schauspiel, nicht die Tragödie und die Oper, aufzuführen gestattet ist.)

Die ursprüngliche Aufgabe des »Ausschusses« war, zu untersuchen, ob es gerathen sei, den Theatern einen Zuschuss des Staats oder der Stadtverwaltung zu gewähren. Man fand, dass man bei den derzeitigen Verhältnissen des Stadttheaters einer Subvention nicht das Wort reden könne. Hierzu kam dann später (1867) die weitere Nöthigung, die Concessions-Verhältnisse der beiden genannten Bühnen zu untersuchen; und der Ausschuss, welchem damit die Aufgabe geworden war, das ganze Theaterwesen Hamburgs einer Prüfung zu unterziehen, entledigte sich dieser Aufgabe mit grosser Gewissenhaftigkeit, rühmlichem Eifer und einer respektabeln Sachkenntniss. Die Ansichten über die bildende Wirkung des Theaters, welche der Berichterstatter Herr Dr. May im Einverständnisse mit allen Mitgliedern des Ausschusses entwickelte, zielten auf eine wirkliche Unterstützung der Theater seitens des Staates. Bisher hatte der Staat sich nur polizeilich der beiden Theater angenommen, indem nämlich kein Direktor ohne eine staatsseitig gegebene Koncession eintreten durfte. Das war allerdings wenig, und der Titel »städtische Theater« somit billig verdient. Der Berichterstatter bemüht sich, die nachtheiligen Folgen einer solchen Vernachlässigung hervorzuheben. Die Beweisführung hat aber ihre Mängel, namentlich da ihr die Thatsache gegenübersteht, dass das Eine dieser Theater (Thalia)

sich in einem künstlerisch wie pekuniär blühenden Zustande, das andere (Stadttheater) aber in Verfall befindet, also die in den darzustellenden Fächern am meisten beschränkte Bühne sichtlich gedeiht, das anscheinend weit liberaler gestellte, auf alle Gebiete der dramatischen Kunst nach Belieben sich erstreckende grosse Stadttheater dagegen verkümmert und verarmt. Der Bericht meint hierüber: »Wer [als Direktor] selbst nicht den geringsten Plan hat, als den, Geld zu verdienen, wer sich von jeder Laune des Publikums, von jeder Verirrung beirren lässt, der wird immer sofort überholt sein, denn der Laune zu folgen ist unmöglich, und er wird nie für sich ein Publikum haben; er wird, statt der Leiter des Geschmacks, der Sklave jeder augenblicklichen Phantasie und ein willenloses Rohr in den Händen derjenigen sein, die für sich Sonderinteressen verfolgen. So ist es leider beim Stadttheater seit Langem gewesen, und während das Thaliatheater ein anhängliches und zufriedenes Publikum hat, sucht man vergeblich nach Leuten, welche für die Leitung des Stadttheaters eine Anerkennung haben«. Ob man als Theaterdirektor sich nicht ganz gut stehen könne, wenn man fleissig die Launen des lieben Publikums studirt und auszubeuten sucht, wollen wir nicht weiter erörtern, obwohl wir wissen, dass schon mancher Ehrenmann, der weiter Nichts besass als die richtige Witterung für des Publikums Launen, als Theaterleiter sein klingendes Glück gemacht hat; wir wollen hier nur bemerken, dass durch obiges Zeugniss über die theils vorzügliche, theils miserable Leitung der beiden Theater und die daraus sich ergebenden Folgen die Frage nach der Nöthigung einer staatlichen Subvention weit in den Hintergrund gedrängt ist.

Oder nicht? — Der Bericht führt zwar entschuldigend an: Hamburg sei in den Ansprüchen eine Weltstadt, »in den Mitteln aber beschränkt«, also so zu sagen eine Kleinstadt. Wird Niemand zugeben. Ferner: fürstliche Munificenz fehle, der arbeitsame Hamburger behalte wenig Zeit für den Theaterbesuch, »nicht ohne Stolz dürfen wir es aussprechen, dass uns die Stammgäste anderer Theater, welche nur ihrem Vergnügen leben, fehlen und namentlich, dass unser Familienleben ein so inniges und fesselndes ist, dass weniger, als anderswo, das Vergnügen ausserhalb des Hauses gesucht wird«. Zugestanden. Aber was folgt daraus für das bestehende Missverhältniss, oder, mit anderen Worten, wie erklärt sich der günstige Stand des Thaliatheaters? Vielleicht daraus, dass, wie der Bericht unmittelbar hierauf erwähnt, nach dem Ausspruch aller Autoritäten »Lustspiel und Schauspiel die Basis jeder gesunden Theater-Unternehmung sei«. Und es liege das auch auf der Hand, wird bestätigend hinzugesetzt, denn »mit geringeren Kosten herzustellende Aufführungen bieten dem Unternehmer einen Ausgleich für Kosten theurerer Vorführungen, die Abwechslung bietet der Oper die nöthige Erholung. Auf die Dauer kann kein Personal ein allabendliches Aufführen von Opern ertragen, und in der That sehen wir jetzt die Ermattung bei den vielbeschäftigten Mitgliedern und dem Chor eingetreten, so dass von einem gesunden Ensemble nicht mehr die Rede ist«. Und hierbei sei Thatsache, »dass ein klassisches Drama in Hamburg seit Jahren keine Stätte mehr hat und dass ebenso die Pflege klassischer Musik immer weniger Aufgabe des Theaters in Hamburg geworden ist«.

Hieraus nun, sollte man meinen, werde sich ein höchst einfacher Rath, eine überaus simple Kurmethode zur Heilung der Schäden des Stadttheaters ergeben, nämlich diese: Man setze Lustspiel und Schauspiel als Basis der Aufführungen, damit die Kräfte sich sammeln und die Kasse sich füllt, ohne den Abzug erheblicher Tageskosten zu erleiden; man thue dies in künstlerisch bewusster, planmässiger Leitung, der Bedeutung und Würde eines wirklichen Kunstinstituts entsprechend.

Aber eine derartige Nutzanwendung spricht der »Bericht« nicht aus, weil dies die Sache zwar erledigen, jedoch dem eigentlichen Zwecke, auf welchen der Bericht hinsteuert, wenig nützen würde. Derselbe fährt vielmehr nach den oben angeführten Worten unmittelbar so fort: »Der Nachweis also, dass, wenn das Theater seine Zwecke erfüllen soll, wenn nicht im Gegentheil gerade ein schädlicher Einfluss auf Gesittung und Gesinnung stattfinden soll, ein Eingreifen geschehen muss, wird mit den bisherigen Ausführungen erbracht sein. Dass der Staat die Pflicht habe, sich um die Angelegenheit zu kümmern, ist dargethan«. Bei aller Anerkennung der in dem Berichte kundgegebenen Ansichten über die Bedeutung der dramatischen Kunst müssen wir aber doch offen gestehen, dass wir von einer wirklichen B e w e i s f ü h r u n g über die Pflicht des Staates, in die Theaterangelegenheiten direkt einzugreifen, Nichts darin haben entdecken können. Eine solche Beweisführung aus allgemein künstlerischen und volksbildenden Prämissen ist schon oft und an verschiedenen Orten versucht, aber niemals völlig gelungen und wird unserer Meinung nach auch nie gelingen können. Es kann sich hierbei höchstens um das handeln, was zu einer gewissen Zeit opportun, niemals aber um das, was allgemein nothwendig sei. Wollte man einmal alles Ernstes den »Staat« zum Oberleiter der Kunst bestellen, so müsste die Sache tiefer angefasst und das g a n z e Gebiet der Kunst in den Ring gezogen, also Das in Angriff genommen werden, was lustige Reformer und Halbphilosophen schon seit Jahrzehnten als »Organisation der Kunst durch den Staat« gepredigt haben. Aber damit hat es gute Weile, um so mehr, weil die Grundvoraussetzung falsch ist. Und wir fürchten, dass mit der sogenannten »Organisation der Kunst durch den Staat« auch die »Subvention« dieses oder jenes Theaters durch den Staat fallen werde, d. h. insofern das Recht oder die Pflicht dazu aus allgemeinen Prämissen hergeleitet werden soll.

Eine andere Frage ist die der augenblicklichen Zweckmässigkeit. In dieser Hinsicht sind wir geneigt, beistimmend eine Strecke weiter mit dem Berichte zu gehen und bedauern nur, dass derselbe diese beiden Gesichtspunkte nicht klar von einander geschieden oder vielmehr sich nicht lediglich an den letzteren gehalten hat.

Zunächst steht ausser Zweifel, dass der Staat oder die städtische Verwaltung desshalb, weil der Platz Eigenthum der Stadt ist, nicht das mindeste Recht hat, sich in die Angelegenheiten des Stadttheaters zu mischen, zwingende sittenpolizeiliche Rücksichten ausgenommen; dass also der Eigenthümer des Theaters nicht gehindert werden darf, dieses Werthobjekt gewinnbringend für sich anzulegen, es selber auszunutzen oder zu verpachten u. s. w., und dass mithin die vorbehaltene Bestätigung des Theaterdirektors durch die Behörde nur eine machtlose Formalität ist oder sein kann.

Das Theater wurde vor Jahren bei dem letzten Bankerott angekauft — wie man sagt wider Willen und halb im Scherz — durch den verstorbenen reichen Schiffsrheder R. M. Sloman, und pflegte man damals zu sagen, er sei allerdings der beste Mann, das Theater »über Wasser zu halten«. Er zahlte gegen 86,000 Thlr. für das Haus und 24,000 für das Inventar. Die Erben dieses Mannes haben sich nun bereit erklärt, sich des Theaterbesitzes zu Gunsten der Stadt unter möglichst billigen Bedingungen zu entäussern. Das Testament Sloman's setzt solcher Bereitwilligkeit allerdings eine feste Grenze, indem es vorschreibt, das Theater nicht billiger als zum Buchwerthe mit einem Avanz von 10 % aus der Hand zu geben. Hiernach betrüge die gesammte Kaufsumme für Haus und Inventar etwa 120,000 Thlr. Einfacher würde sich die Sache freilich gestalten, wenn Sloman durch einen Akt der Hochherzigkeit der Stadt das Haus zum Geschenk überlassen hätte; denn soviel ist längst durch die Erfahrung festgestellt, dass die Kunst- und Wissenschaftspflege durch den Staat nur dann naturgemäss, ja

nur dann möglich ist, wenn die Privatthätigkeit den Impuls und die ersten Mittel dazu hergiebt.

Bereits im Jahre 1855 gedachte der Staat das Haus durch Kauf als Eigenthum zu erwerben; aber obwohl es billiger zu haben war, als jetzt, machte die dringende und »treffliche Motivirung« des Senats doch auf die »Erbgesessene Bürgerschaft« wenig Eindruck und der Ankauf unterblieb. Auch der jetzt geforderte Preis ist, wie man dem Berichterstatter wird zugeben müssen, ein mässiger. »Hat der Staat das Theater erworben« — setzt Hr. Dr. May hinzu — »so wird er auch das Recht haben, allein die Leitung des Theaters zu bestimmen. Es müsste alsdann eine Konkurrenz für die Uebernahme ausgeschrieben werden, und es würde dann darauf zu sehen sein, dass das Institut in die Hände eines Mannes käme, dessen Person eine Garantie böte, nicht nur für die finanzielle Erhaltung, sondern auch für die künstlerische Leitung des Theaters. Mit Einem Worte, wir würden unser Theater nicht ferner als kaufmännische Spekulation oder als Rettungsanker frivoler Unternehmer, oder zur Befriedigung augenblicklicher Launen, anzusehen haben, sondern als ein Kunstinstitut mit bewusster artistischer Leitung«. Dass zur Erreichung eines so hohen (wir sagen getrost: imaginären) Zweckes der blosse Ankauf des Hauses nicht genüge und dadurch allein noch nicht »mit Sicherheit der bisherigen Misère ein Ende gemacht werde«, verhehlt der Berichterstatter sich allerdings nicht, hält aber dafür, »dass Jeder, der überhaupt eine Aenderung herbeiführen will, dies als Mindestes zugestehen muss«. Es sei »eben der Anfang der Besserung«. Aber sei dieser Anfang gemacht, der proponirte »Ankauf geschehen«, so werde man »nothwendigerweise etwas weiter gehen müssen«. Nämlich zur Subvention.

Also erstens: Ankauf des Hauses. Zweitens: Subvention des Theaterdirektors. (Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Esslingen.** Ueber die Aufführung des »Samson« schreibt die »Essl. Zeitung«: »Nachdem der hiesige Oratorienverein vor einigen Wochen die zwei ersten Theile des Oratoriums »Samson« von Händel zur Darstellung gebracht, führte er uns am letzten Freitag dasselbe auch mit dem dritten Theile vor. Der Verein und dessen Direktor hatten sich eine ziemlich schwere Aufgabe gestellt. Das Oratorium »Samson«, welches, beiläufig gesagt, in etwa anderthalb Monaten entstanden, ist so ziemlich das umfangreichste Werk von Händel und in einzelnen Chören und Solopartien wirklich schwer ausführbar. Die meisten Chöre z. B. erfordern, wenn sie wirken sollen, einen Kraftaufwand, wie ihn ein kleinerer Verein, den kein Orchester unterstützt, kaum zu bieten vermag. Und auch die Solopartien, insbesondere die des »Micah« als die umfangreichste, verlangen, wenn sie bis zu Ende gut durchgeführt werden sollen, Stimmen, die durchaus nicht an Heiserkeit leiden dürfen. Die Aufgabe des Vereins war aber auch eine höchst dankbare. Händel selbst hielt genanntes Oratorium und seinen »Messias« für seine besten Werke, dessen dürfen wir uns auch nicht wundern. Wenn schon einzelne Solopartien als wirklich schön bezeichnet werden müssen (was von Händel's Solis nicht zu oft gesagt werden kann), wie z. B. die Arie für Alt: »O hör' mein Flehen« etc., die für Bass: »Dein Heidenarm war einst mein Leid« etc. u. a., so finden wir in den zum Theil höchst charakteristischen Chören eine Frische, Erhabenheit und Fülle, die oft ganz überwältigend zum Herzen spricht —, Perlen klassischer Kirchenmusik. Ich nenne unter den etwa fünfzehn Chören nur: »O alles Lichtes Quell« etc., den sechsstimmigen: »Hör, Jakobs Gott« etc., und den jubelnden Schlusschor: »Laut schalle ein« etc.! — Die Lösung dieser Aufgabe von Seiten des Oratorienvereins verdient alle Anerkennung. Die Chöre wurden sehr präzis, zum Theil mit überraschender Tonfülle ausgeführt, und die Soli waren in bewährten Händen. Mit Recht darf man diese Aufführung als eine der besten bezeichnen. Blicken wir nun noch kurz auf die Thätigkeit des Vereins im verflossenen Halbjahr, so finden wir, dass derselbe durch Vorführung von »Der Rose Pilgerfahrt« und »Samson« sich seiner gedoppelten Aufgabe, die weltliche und kirchliche Kantate abwechselnd zur Darstellung zu bringen, in ausgezeichneter Weise erledigt hat. Danken wir desshalb den Mitgliedern und insbesondere dessen Direktor, Herrn Professor Fink, von Herzen für die genussreichen Abende, die uns dadurch bereitet wurden.« — Ueber die Bezeichnung dieses Oratoriums als ein Werk »klassischer Kirchenmusik« fügen wir noch eine Bemerkung bei. Es ist herkömmlich geworden, Händel's Oratorien in die Klasse der Kirchenmusik (oder der geistlichen Musik) zu setzen und dadurch zu der »weltlichen« Musik in Gegensatz zu bringen. In den Werken liegt Nichts, was eine derartige Klassificirung rechtfertigte. Eine wirklich stichhaltige Eintheilung musikalischer Werke kann doch nur nach dem Stil der Musik vorgenommen werden. Nun hat Händel aber mehrere sogenannte weltliche Oratorien und Kantaten geschrieben (Semele, Herakles, Acis und Galatea, Alexander's Fest etc.), die den biblischen nicht nur an Umfang und in der poetischen Anlage, sondern auch in dem Stil der Musik gänzlich gleich sind. Nicht die geringste Abweichung ist bei genauer und unbefangener Untersuchung zu entdecken; es sind dieselben Formen, Mittel und Weisen der Musik, auch in jeder Hinsicht dieselben Instrumente (z. B. überall die Orgel) verwandt. Die einzige Abweichung, welche stattfindet, ist die in dem Stoffe oder der Sache begründete: Samson, der hebräische Nationalheld, steht in einer anderen Umgebung, in einem anderen musikalischen Kolorit, als Herakles, der griechische. Aber nicht in einem geistlichen oder kirchlichen, sondern nur in einem historischen. Dies verleiht jenen Werken ihr richtiges Verhältniss zu dem behandelten Objekte, und damit ihre Kunstgrösse und Kunstreinheit. Hierdurch sind sie denn auch in ihrem Grundwesen verschieden z. B. von Mendelssohn's Oratorien, so verschieden, dass sie künstlerisch einen vollständigen Gegensatz zu ihnen bilden. Bei Mendelssohn kann man von geistlicher oder kirchlicher Musik reden, soweit es seine Oratorien angeht, und zwar desshalb, weil der geschichtliche Vorgang durchflochten und gleichsam durchbrochen ist von Betrachtungen oder Ausdeutungen, welche lediglich in dem christlich-kirchlichen oder, genauer gesagt, in dem protestantisch-kirchlichen Kultus begründet sind. Dieser Haltung des Textes schliesst sich der Musiker an, indem er den Choral in sein Tonwerk einfügt, nicht etwa als Chormotiv, sondern in seiner vollen, einfachen und zugleich beschränkten Kultusform. Das ist — Alles in Allem genommen — biblische Geschichte, wie der Prediger sie auf der Kanzel behandelt, und ist ein musikalisches Werk, wie es entstehen wird, wenn eine kirchliche Versammlung das Konzertkleid anlegt. Nicht so ist es mit Händel's Oratorien. Alle Betrachtungen sittlicher und religiöser Natur, welche im Laufe der Handlung in Arien wie in Chören häufig (mitunter zu häufig) darin vorkommen, bleiben poetisch wie musikalisch streng im Rahmen des geschichtlichen Bildes; und weil hierbei vom Dichter wie vom Musiker keine Gelegenheit unbenutzt gelassen wurde, die ganze ethisch-religiöse Tiefe, welche in dem behandelten Gegenstande verborgen war, aufzudecken, so ist es um so merkwürdiger und um so bedeutsamer, dass sich auch nicht die geringste Spur einer symbolisch-kirchlichen Abschweifung darin entdecken lässt. Das war nur möglich bei einer vollbewussten künstlerischen Absicht. Von denen, welche sich solche Werke vorführen — um auf die oben genannte Esslinger Aufführung zurückzukommen —, wird nun weiter Nichts verlangt, als dass sie in das, was der Künstler gestaltet hat, und zwar so wie er es gestaltet hat, einfach eingehen, sein Werk nicht mit fremden (in diesem Falle mit Mendelssohn'schen), sondern mit den eigenen Maassen messen, die deutlich darin gegeben sind. Soll dies geschehen, so müssen unsere grossen oratorischen Gesang- und Konzertvereine sich allerdings zu einem kleinen Fortschritte und zum Aufgeben eines alten eingewurzelten Vorurtheils entschliessen, und wir hoffen, dass sie dies um so bereitwilliger thun werden, da es sich ihnen in jeder Hinsicht als nachtheilig und hemmend erwiesen hat. Der Oratorienverein der genannten schwäbischen Stadt hat allerdings an demjenigen grossen Chorgesangvereine, welcher als der bedeutendste Verein dieser Art in ganz Süddeutschland auch für ihn mit Recht von maassgebendem Einflusse wird gewesen sein, gerade in dieser Hinsicht (aber auch nur in dieser einen Hinsicht) keinen richtigen Wegweiser gehabt. Wir meinen den unter Professor Faisst's Leitung stehenden Verein »für klassische Kirchenmusik«, der für die Kunst wahrhaft Bedeutendes geleistet hat, eben im Oratorium, aber, seinem Namen entsprechend, auch dazu beiträgt, dass die betreffenden Händel'schen Werke unter dem engen Gesichtspunkte von »Kirchenmusik« aufgefasst werden. Unter diesem Gesichtspunkte sind es allerdings namentlich die Arien, die in erster Reihe leiden, ja in ihrer Gesammtheit schlechterdings nicht begriffen, noch zu künstlerischem Genusse gebracht werden können. Man wage nur einmal das alte Vorurtheil abzustreifen und diese Werke einfach so anzusehen, wie sie sich geben, nicht mit Mendelssohn's, sondern mit Händel's Augen, und das Ganze wird in einem andern Lichte erscheinen. Bei diesen Bemerkungen denken wir uns namentlich den ausgezeichneten Dirigenten des genannten Stuttgarter »Vereins für klassische Kirchenmusik« als Leser, und wünschen zu Nutz und Frommen unserer Chorgesangvereine wie ihrer Hörer, dass man auch in der Kunst den Spruch »Jedem das Seine« auf die Fahne schreibe.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. Mai 1869. **Nr. 19.** IV. Jahrgang.

Programme zu Konzerten.

Die Frage nach der zweckmässigsten Einrichtung der Programme zu unseren Konzerten ist hier schon mehrfach beiläufig berührt. Sicherlich verdient der Gegenstand eine eingehendere Besprechung, denn die Programme zu den deutschen Konzerten sind durchgehends am Druck und Papier, wie in der inneren Einrichtung gleich mangelhaft. Dabei wächst die Masse des Vorgeführten, sowie der Zeitraum, welchem die Musik entnommen ist, mit jedem Jahrlaufe.

Ohne nun vorweg in allgemeine theoretische Erörterungen einzutreten, die nur auseinandergehende Ansichten und Wünsche veranlassen würden, wählen wir lieber den praktischen Weg und sehen zunächst, wie anderswo dieser Gegenstand aufgefasst und behandelt wird. Aus der Menge der uns vorliegenden ausländischen Programme theilen wir daher zunächst das Programm zu dem ersten Konzerte der Londoner Philharmonischen Gesellschaft, welches am 10. März stattfand, vollständig mit: 1) weil es in der Ausdehnung am weitesten geht; 2) weil es von einem angesehenen Musiker und Schriftsteller (Macfarren) verfasst ist; 3) weil es das Anfangs-Konzert dieser bereits 57 Jahre alten und bedeutendsten englischen Instrumental-Konzertgesellschaft bildet in einem neuen Hause unter bedeutend grösseren Dimensionen; 4) weil das Programm zugleich als Norm und Muster angesehen werden kann für alle bedeutenderen Konzertaufführungen in England. Man würde daher irren, wenn man das hier mitgetheilte, 21 Seiten eines schön gedruckten Heftes in Grossquart füllende Programm als ein zu besonderen Zwecken hergerichtetes Schaustück ansehen wollte; das Programm zu dem zweiten diesjährigen Konzerte, welches am 5. April gegeben wurde, ist von gleicher Ausdehnung und Einrichtung, und bei den folgenden wird es ebenso gehalten werden. Ueberdies verschmäht die »alte Philharmonie« (so genannt gegenüber der »neuen« von Dr. Wylde dirigirten) schon seit Jahren das Reizmittel der Berufung namhafter Dirigenten aus Deutschland oder Frankreich, sondern erfreut sich (nachdem Sterndale Bennett zurückgetreten ist) seit drei Jahren der sicheren Leitung des Hrn. W. G. Cusins und befindet sich in jeder Hinsicht in einem geordneten, blühenden Zustande. Das hier in vollständiger Uebersetzung folgende Programm oder musikalische Textbuch ist daher durchaus so zu betrachten, wie es sich giebt, nämlich als eine ehrliche Kundgebung zur Belehrung und Bildung des Publikums auf demjenigen Wege, welcher ihnen der beste zu sein scheint. Und in dieser Hinsicht kann man sich drüben in England bereits auf eine lange Erfahrung berufen. *Chr.*

1.

Das vollständige Programm zu dem ersten diesjährigen Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft (*Philharmonic Society*) in London.

Gegen Ende d. J. 1812 versammelten sich die Herren J. B. Cramer, F. Cramer, Dance, A. Corri und Neate im Hause des Hrn. Dance in der Manchester-Strasse, um in England ein Institut zur Beförderung der grössten und besten Art der Instrumental-Musik ins Leben zu rufen. Der Plan wurde bald zur Reife gebracht; man entschied sich für den Namen »*Philharmonic Society*«, bestimmte, dass diese aus dreissig Mitgliedern bestehen und jährlich acht Subscriptions-Konzerte geben solle. (Von den Gründern ist Charles Neate allein noch am Leben.) Die besten Musiker in London traten sofort dem herrlichen Unternehmen bei; die besten Orchesterspieler erklärten sich bereit, in den Konzerten gratis mitzuwirken, auch mehrere der ersten hiesigen Pianisten, die ursprünglich Bogeninstrumente spielten, schlossen sich ihnen an. Die Zahl der Mitglieder betrug daher nach einiger Zeit vierzig, wobei es bisher auch geblieben ist, und diese werden durch Ballot erwählt aus einer jetzt auf sechszig festgesetzten Zahl von Genossen (*associates*).

Als der Plan dieser neuen Gesellschaft allgemein bekannt wurde, war der Zudrang zu den Konzerten ein so lebhafter, dass jedes Mitglied nur eine bestimmte Zahl von Subscribenten dazu annehmen durfte, und ein neuer Subscribent oft jahrelang warten musste, bis einer der glücklichen Besitzer verstarb oder durch andere Umstände ihm Platz machte. Unter so günstigen Verhältnissen machte die Gesellschaft in den ersten Jahren eine so reiche Ernte, dass man in den Banken bedeutende Summen niederlegen konnte zur Sicherung gegen etwaige Glückswechsel. So geschützt gegen mögliche Gefahren, entschloss die Gesellschaft sich, nicht länger den freien Dienst des Orchesters anzunehmen, zugleich auch alle diejenigen von der Mitwirkung auszuschliessen, welche die betreffenden Instrumente nur so nebenher spielten, dafür aber die ersten Künstler auf jedem Instrumente zu gewinnen und zu diesem Zwecke die höchsten üblichen Preise auszuwerfen. Sehr lange erblickte man in der Erlaubniss, in den Philharmonischen Konzerten ein Solo spielen zu dürfen, eine so hohe künstlerische Auszeichnung, dass Keiner, dem solches bewilligt wurde, jemals eine

pekuniäre Vergütung dafür beanspruchte oder empfing; und es dauerte länger als zwanzig Jahre, bis man auch in dieser Hinsicht der Wahrheit die Ehre gab und das Recht des Künstlers auf ein Honorar für die Ausübung seines Talentes anerkannte, ganz abgesehen von der Ehre, welche die Aufführung ihm oder der Gesellschaft bringen mochte. Die Liberalität der Gesellschaft zeigte sich beständig in der Aufforderung auswärtiger Musiker, für diese Konzerte Werke zu schreiben, und mehrfach auch in der Einladung, ihre Kompositionen in England zu dirigiren. Die verschiedenen Verhandlungen mit Beethoven veranschaulichen diese Bestrebungen, das Beste der Kunst auch durch solche Mittel zu befördern; sein Name steht an der Spitze einer Liste, auf der sich die von Cherubini, Spohr und Mendelssohn (um sie chronologisch aufzuführen) hervorheben als Beiträger von Originalwerken für die Schätze der Gesellschaft. Die Komponisten unseres eigenen Landes haben ebenfalls geholfen, den Philharmonischen Konzerten Interesse zu geben; und obwohl die Vorsicht den Direktoren in manchen Jahren Zweifel erregen musste an der Solidität unerprobter Talente, enthalten die Annalen der Gesellschaft doch die betreffenden Kompositionen fast jedes englischen Komponisten von gegründetem Werth und öffentlichem Ansehen. Manches jetzt allgemein geschätzte Werk wurde in England zuerst in den Philharmonischen Konzerten gespielt, und nicht wenige der ersten Meisterstücke wurden in dieser Arena überhaupt zu allererst zu Gehör gebracht.

In den ersten Jahren der Operationen dieser Gesellschaft war es bräuchlich, fast in jedes Konzert einige Stücke instrumentaler Kammermusik einzufügen, weil damals keine andere Gelegenheit vorhanden war, diese sehr reiche Klasse der Komposition von den besten Spielern vorgetragen zu hören; die Zuhörer übersahen gern das Missverhältniss zwischen der Wirkung eines vollen Orchesters und eines blossen Violinquartetts, um letzteres nur überhaupt vernehmen zu können, da es nirgends als in der Philharmonie geboten wurde. Die vielen Privatkonzerte, welche in den letzten 35 Jahren für den ausschliesslichen Vortrag von Kammermusik entstanden sind, haben den Wunsch nach der Vorführung solcher Werke in den Konzerten dieser Gesellschaft beseitigt, deren Kräfte daher seit dieser Zeit allein bestimmt wurden, die grössten vorhandenen Orchesterwerke zur Aufführung zu bringen, nämlich Symphonien, Ouvertüren und Konzerte, welche letztere an die Kraft und Feinheit des Orchesters ebenso grosse Anforderungen stellen, als irgend eine andere Klasse der Komposition, und nur dann effektvoll herausgebracht werden können, wenn der Vortrag der Begleitung mit dem des Soloparts auf gleicher Stufe steht. *)

Das erste Philharmonische Konzert wurde gegeben in den Argyll Rooms, damals gelegen zwischen Oxford Street und Little Argyll Street, am Montag den 8. März 1813. Die Zerstörung dieses Etablissements durch Brand 1830 nöthigte die Gesellschaft zur Uebersiedelung in den Konzertsaal des königl. Theaters (*King's Theatre*). Die miethweise Ablassung der Hanover Square Rooms — welche früher ausschliesslich der Direktion der Alten Konzerte (*Ancient Concerts*) und den von ihr Begünstigten zustand — liess die Philharmonische Gesellschaft endlich 1833 eine passende und ausreichende Räumlichkeit finden. Die herzliche Beihülfe, welche der Gesellschaft bei ihrem ersten Anfange zu Theil ward, wodurch der Grund zu ihrer langen Dauer gelegt wurde, beschränkte sich auf einen sehr kleinen Kreis in dieser schon damals grossen Metropolis, weil das Publikum zu einer Gleichgültigkeit gegen die höheren Gebiete der Tonkunst (*high art in music*) *) herabgesunken und folglich ohne Geschmack war, auch nicht den Wunsch besass, einen solchen zu erlangen. Die Philharmonie war wirklich der Vorkämpfer in jener grossen Armee artistischer Institutionen, welche länger als ein halbes Jahrhundert gegen das Vorurtheil gestritten haben, dass das englische Volk musikalischer Kultur unfähig sei. **) Einige der bravsten Fechter sind in dem Kampfe mit Ehren gefallen; aber diese Gesellschaft, welche die erste war, ist noch jetzt die vorderste und kann auf Tausende blicken, die in dieser Lehranstalt gelernt haben, die grössten musikalischen Schönheiten in der Komposition wie in der Ausführung zu schätzen, und die eifrigst jede Gelegenheit ergreifen, sich derartige Genüsse zu verschaffen. Die Zeit ist daher gekommen, wo die älteste der musikalischen Gesellschaften Londons ihre Ansprachen an keinen geringeren Kreis richten muss, als an den aller Musikliebhaber der Stadt, wo diese Konzerte gehalten werden. Sie hat desshalb abermals ihre Lokalität verändert, um den Anforderungen der Jetztzeit zu genügen; und die in Folge dessen so sehr vermehrte Zuhörerschaft beweist, dass die Philharmonische Gesellschaft ganz im Geiste ihrer ursprünglichen Intentionen gehandelt hat, wenn sie die 57ste Saison in der grösseren Arena der St. James's Halle beginnt.

10. März 1869.

Analytisches und historisches Programm.

Von G. A. Macfarren.

Part I.

Symphonie in G-moll, Op. 40. . . . . . [von] Woelfl.
(Cherubini dedicirt.)

Joseph Woelfl war geboren 1772 in Salzburg, wo er unter Michael Haydn und Leopold Mozart studirte. Seine erste Oper »Der Höllenberg« wurde 1795 in Wien gegeben. Er kam 1799 nach London, wo er (eine Reise nach Paris 1801 ausgenommen) bis zu seinem Tode 1812 verblieb. Er war ein würdiger Schüler des Lehrers des unsterblichen Mozart, hatte einen grossen Fluss in der Verwendung kontrapunktischer Mittel und eine seltene Leichtigkeit in ihrer Applikation. Er war ein bedeutender Pianist und excellirte mehr in kraftvollen und glänzenden, als in graziösen und ausdrucksvollen Sätzen, war aber unübertrefflich im Vortrage von Fugen und Stücken von ähnlichem Kaliber. Er schrieb sehr viel für dieses Instrument; seine Sonate »*Non plus ultra*« erschien als eine Herausforderung an Komponisten oder Spieler, etwas noch Schwierigeres zu produciren oder zu exekutiren; von weit höheren musikalischen Ansprüchen ist seine Sonate und Fuge in C-moll. Seine Konzerte waren ihm nur Mittel, seine besonderen Talente als Pianist zu zeigen; aber manche kleinere Kompositionen, hastig niedergeschrieben lediglich des Honorars wegen, waren seiner Fähigkeiten durchaus unwürdig und sind nun vergessen. Er war auch Urheber verschiedener Opern, einiger Ballette und zum wenigsten dreier Symphonien, in C-dur, in D-moll ***) und in G-moll, ausserdem hinterliess er noch eine in Es-dur unvollendet, von welcher er prophezeite, dass sie sein letztes Werk sein würde. Verschiedene seiner Orchesterstücke wurden aufgeführt in den Konzerten, welche der Violinist Saloman zu Anfang dieses Jahrhunderts in den Räumen des *King's Theatre* gab. Woelfl war der glückliche Besitzer eines höchst liebens-

*) Eine sehr richtige und keineswegs überflüssige Bemerkung, die mancher deutsche Konzertverein, in dessen Vorträgen Symphonien und Ouvertüren einseitig kultivirt werden, gut thun würde zu beachten.

*) Man sollte sagen: der Instrumental- oder kunstmässigen Orchestermusik. So allgemein ausgedrückt, wie oben, ist die Behauptung nicht richtig.

**) Alles vom Standpunkte des Philharmonischen Konzerts, d. h. vom Standpunkte der Instrumentalmusik angesehen.
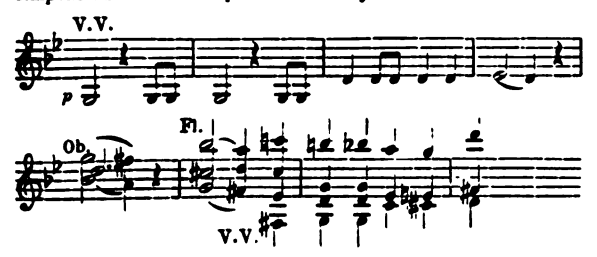
***) Eine Symphonie von Woelfl in D-moll besitze ich im Original des Komponisten. Er vollendete sie am 7. August 1807 in London und nennt sie seine fünfte grosse Symphonie (5th *Grand Sinfony*), folglich hat er mehr als drei Symphonien geschrieben.

würdigen Temperaments und sehr beliebt in einem grossen Kreise fashionabler Menschen und befreundeter Kunstgenossen. Ein Opfer der Modelaster jener Zeit, verthat er nicht allein ein sehr bedeutendes Einkommen, sondern ruinirte auch seine Konstitution; und als er starb, in der Blüthe der Jahre und ohne Verwandte, die für ihn sorgen konnten, hinterliess er nicht so viel, um die Begräbnisskosten bestreiten zu können, die in Folge dessen durch eine Subscription seiner Schüler aufgebracht wurden. Unter diesen waren verschiedene bemerkenswerthe Musiker, die bekanntesten und am meisten geschätzten von ihnen sind Charles Neate und Cipriani Potter; dem letztgenannten Manne verdanke ich manche der angeführten Einzelheiten. Das Andenken Woelfl's sollte geschätzt werden, nicht so sehr wegen seiner Kompositionen, die zu wenig bekannt sind, als vielmehr wegen seines werthvollen Vermächtnisses an dieses Land durch jene Grundsätze musikalischer Zeichnung, welche er seinen Schülern einprägte und welche durch Herrn Potter als Direktor der königlichen Musik-Akademie (*Royal Academy of Music*) verbreitet worden sind, so weit der Einfluss dieses Instituts sich erstreckt.

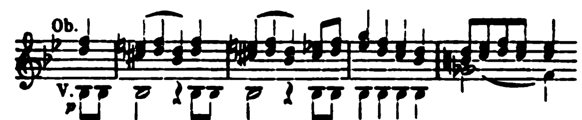
Es wird Allen, welche das Gute der Vergangenheit als ein glückverheissendes Zeichen zukünftigen Fortschrittes betrachten, interessant sein, dass die 57. Serie der Philharmonischen Konzerte inaugurirt ist durch einen Strahl des frühesten aufstrebenden Glanzes der Gesellschaft. Man darf behaupten, dass das jetzt erneuerte Werk die »*Symphony* .... Woelfl« ist, welche das Programm des sechsten Konzerts der Gesellschaft zum 31. Mai 1813 anzeigt, oder sonst die »*Sinfonia MS* .... Woelfl« in dem am 13. Februar 1815; oder vielleicht, dass beide gleich sind und dass dies das Werk ist: aber es bleibt nichts als Behauptungen, denn in jenen vaguen Anzeigen findet sich keine Angabe der Tonart oder der Motive, so dass Konjektur die einzige Gewissheit bildet. Bei Lebzeiten des Komponisten wurde diese Symphonie von Monzani in Piccadilly [in London] gedruckt als ein vierhändiges Klavierstück (»*Grand Duet for two performers on the Piano Forte*«) ohne weitere Hinweisung auf ihre orchestrale Form. Einer der Leiter des Jahres 1822 erzählte mir, dass die Symphonie in dieser Saison zu einer Aufführung probirt, aber wieder zurückgelegt wurde in Folge des verdammenden Dictums, welches der Dirigent der Konzerte darüber aussprach; und obwohl sie in der Gesellschafts-Bibliothek aufbewahrt wurde, ist sie seither doch niemals wieder zur Aufführung gekommen. Die Ruhe eines mehr als halben Jahrhunderts hat das Feuer nicht gedämpft, welches diese meisterhafte Komposition belebt, noch den Geruch des Alters verbreitet über den arbeitsamen, aber höchst natürlichen Kontrapunkt, der jeden einzelnen Satz zu einem Modell mehrstimmiger Schreibart macht und dem ganzen Werke Leben, Kraft und Anziehung verleiht.

Largo-Allegro. (*Gminor.*)
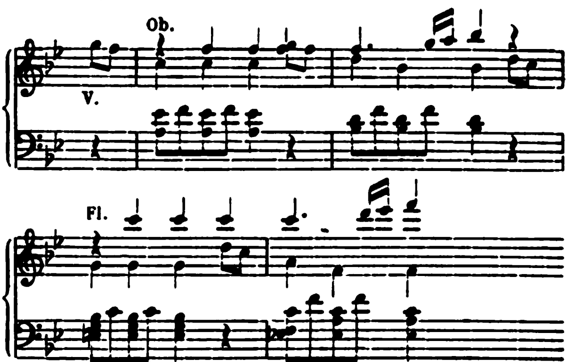
Der einleitende Satz ist an Charakter breit und majestätisch und besser gekennzeichnet durch sein ernstes Antlitz in Stil und Gesammtausdruck, als durch irgend eine der einzelnen Phrasen. Das *Allegro,* zu welchem es leitet, tritt mit einem simpeln und höchst emphatischen Subjekte auf:
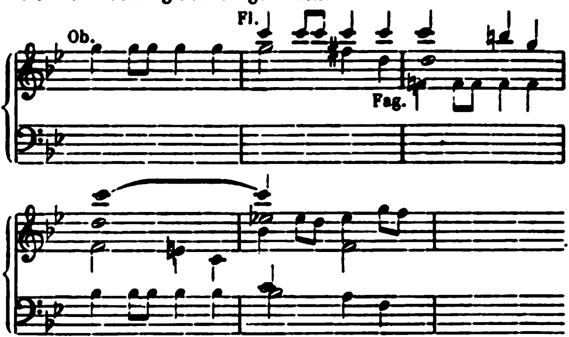


welches das Grundwerk ist der weiter folgenden reichen Entfaltung. Das zweite Subjekt (um eine den Musikern familiäre Definition zu gebrauchen) vereinigt zwei melodische Themen; das vordere von ihnen
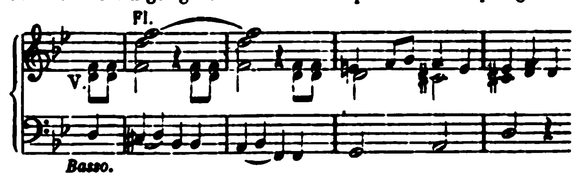


ist würdevoll durch die Harmonie des letzten Taktes seiner beiden rhythmischen Perioden; das in der Folge daraus hervorwachsende, aber klar von demselben unterschiedene



wird interessanter durch seine folgende Behandlung, als es beim ersten Auftreten war. Der Klimax zum Schlusse des ersten Theils ist auf einer Ausarbeitung des eröffnenden Subjekts gebildet, wobei dasselbe in enger Imitation beantwortet wird — mit einem Effekt, der so bewundernswerth ist, wie die Mittel genial sind; der Eintritt der Bässe auf einer Dissonanz ist besonders hervorzuheben, und die Beendigung der Periode ist melodisch höchst glücklich gerathen.



Ich mag hier nicht den ganzen Lauf des zweiten Theils beschreiben, sondern bemerke nur die anscheinend endlose Mannigfaltigkeit, welche jetzt allbekannten Ideen durch ausgeschmückte kontrapunktische Verflechtung gegeben ist. Insbesondere möge citirt werden eine neue melodische Form, welche aus der Vereinigung von zwei der Hauptthemen entspringt.



In der Wiederholung des ersten Theils verleiht der Ueberbau der Harmonie auf Grund des eröffnenden Themas demsel-

ben neues Interesse und neuen Ausdruck. Der Komponist folgt Mozart's gewöhnlichem Gebrauch, wenn er in einer Molltonart schreibt, indem er sein zweites Subjekt gänzlich verwandelt dadurch, dass er es hier in Moll statt in dem anfänglichen Dur auftreten lässt und so einen Wechsel des Charakters herbeiführt; und dies ist nicht der einzige Fall, in welchem Woelfl seinen in derselben Stadt geborenen Genossen als Vorbild angesehen hat. (Fortsetzung folgt.)

Vom deutschen Theater.*)

I.

Hamburger Theaterangelegenheiten.

(Fortsetzung.)

Wie der Berichterstatter des Ausschusses sich diese Subvention denkt, wird uns dann im Schlusstheile seines Gutachtens des weiteren auseinandergesetzt.

Ein schätzbares Material hatte der Ausschuss in den Suppliken früherer Direktoren vorliegen. In diesen wird natürlich stets die Melodie variirt, dass das Stadttheater ohne eine Subvention nicht bestehen könne. Die Ausgaben belaufen sich jetzt auf 112,000 Thlr. per Jahr. Um dieselben zu decken, bedarf es einer Durchschnitt-Einnahme von über 400 Thlrn., welche aber nicht erzielt werden kann, weil die höchste Einnahme bei aufgehobenem Abonnement nur ca. 1000 Thlr. beträgt. »Der Staat«, führt der Bericht fort, »wird also dem von ihm anzustellenden Direktor eine Facilität gewähren müssen.« Warum »also«? Gewährt man desshalb Unterstützung, weil Jemand mit seiner Einnahme nicht auskommen kann? und beweisen obige Zahlen irgend Etwas für eine gesunde Oekonomie unseres theatralischen Haushaltes? Sehr viel gedenkt der Ausschuss dem Direktor indess nicht zuzuwenden, sondern räth eine weise Beschränkung an, denn man könne sich »nicht darauf einlassen, eine Subvention in Summen zu geben, die bald ausarten würde. Wiewohl nicht zu verkennen ist, dass z. B. Mannheim, dessen Kommune jährlich 30,000 fl. Zuschuss giebt ausser dem Zuschuss des Staats und dem freien Hause, sehr gute Erfolge erzielt hat. Allein man muss bedenken, dass dies eine kleine Stadt ist, in welcher weder ein so grosses Publikum, noch solcher Fremdenverkehr ist, wie hier, und wir werden genug thun, und genügend Konkurrenz haben für die Uebernahme, wenn wir ein miethefreies Haus gewähren. Da in dem oben erwähnten Etat ca. 8000 Thlr. Miethe für Haus und Inventar stecken, so wird das immer ein erkleckliches Entgegenkommen repräsentiren. Die Sachverständigen, welche der Ausschuss gehört hat, haben denn auch gemeint, dass dies genügen werde, um etwas Würdiges erzielen zu lassen«. Später möge vielleicht auch noch freie Beleuchtung gewährt werden.

An solche »Facilität« soll dann aber ein weitschichtiges **Aufsichtsrecht** des Staates geknüpft sein. Dem »technischen Direktor« soll »eine Kommission überstellt« werden, »welche die fortwährende Kontrole führt«. Welche Kontrole? Die Antwort lautet: »Natürlich dürfte eine solche mehrköpfige Behörde nicht eingreifen in die Leitung, sie hätte nichts als beobachtend, mahnend höchstens, ihren Blick auf das Theater zu richten, sie würde das Gebäude zu administriren haben, und etwa die ständigen Beamten, Kastellan etc., anzustellen haben. Aber sie würde ein kompetentes Urtheil darüber haben, ob der Direktor seinen Verpflichtungen in künstlerischer Beziehung nachkommt, sie würde zu rechter Zeit einschreiten, wenn schlimme Perioden das Theater dem Zwecke wieder entfremdeten, sie würde die Vermittlung bilden zwischen den höchsten Behörden und dem Direktor, und in dieser Theater-Kommission würde recht eigentlich das Interesse des Staats an den Bühnen seine Vertretung finden«.

Das also wäre diejenige Kontrole, welche im Grossen und Ganzen den Gang dieses Kunstinstituts im rechten Geleise erhalten würde. Eine seltsame Täuschung! Jene »beobachtende, mahnende Kommission« hätte also zunächst das Recht, an hervorragender Stelle frei im Theater zu sitzen; sodann könnte sie jederzeit dem armen Direktor ihre Beobachtungen in Form von Ermahnungen laut aussprechen, und das um so mehr, weil sie als »überstellte« Kommission »ein kompetentes Urtheil darüber« hat, denn wem das Amt gegeben ist, dem ist damit unfehlbar auch der Verstand gegeben, selbst in Sachen der Kunst. Weil nun sothane Kommission ihre Mahnungen, der Natur der Sache entsprechend, ziemlich imperativisch ausdrücken und ausserdem auch noch in den einflussreichsten Kreisen der Gesellschaft zur Geltung bringen würde, bliebe dem Direktor Nichts übrig, als schon des lieben Friedens wegen sich von den Fäden der »überstellten Kommission« leiten, hemmen und in beständiger Unruhe erhalten zu lassen. Und das Alles, nebst den gebundenen Vorschriften hinsichtlich der Benutzung des Hauses (über welches er niemals Herr sein kann, wenn die Behörde sich irgendwie in die Anstellung untergeordneter Beamten wie Kastellan etc. mischen wollte) für eine Gratification von achttausend Thalern! für eine Summe, die ihm eine glücklich einschlagende Novität oder ein Gastspiel in einigen Wochen aufbrächte! — Nein, da verzichtet er lieber auf alle Beihülfe, ja verbittet sich dieselbe, und stellt seine Sache auf jenes glückliche »Nichts«, welches Allen, die in Thalias Diensten stehen, so naturgemäss ist, in Verhältnissen und Schicksalen so nahe liegt, und welches schon so oft für die Entwicklung des deutschen Theaters selbst von den nachhaltigsten Folgen war. Es ist eine gänzliche Verkennung der Natur der Kunst und des vorliegenden Gegenstandes insbesondere, wenn man meint durch eine »überstellte Kommission« zum Guten wirken und den dauernden künstlerischen Fortgang irgendwie verbürgen zu können. Bei allen Wandlungen in der Kunst, — und bei den bedeutendsten und tiefstgreifenden eben am meisten, — ist oft Niemand da ausser den wenigen Urhebern, die ihre Natur und Tragweite erkennen; die Menge — Direktoren, Sänger, Schauspieler, Publikum — folgt dem gegebenen Antriebe und sucht »das Neueste« auszubeuten und sich zu assimiliren. Sollte eine »Kommission« festhalten an dem sogenannten »Klassischen«, d. h. an einer Anzahl von Werken, die sich schon lange auf den Brettern erhalten haben und zur Zeit für die ersten Meisterwerke gelten, so würde damit für die dramatische Kunst das vollständigste Alexandrinerthum eingeführt und überdies etwas rein Unmögliches unternommen werden. Denn allem wahrhaft Neuen und mit grosser, allgemeiner Gewalt Wirkenden (welches niemals im sogenannten Klassischen seinen Maassstab hat, sondern ihn in sich selber trägt) ist es weder gut, noch, was mehr sagen will, überhaupt möglich, dauernd Widerstand zu leisten. Widerstehen, energisch einer Richtung widerstehen und sie ändern kann nur **die höhere Kraft einer Persönlichkeit**, die künstlerisch und technisch und pekuniär mit allen Kräften in der Sache steht, so zu sagen mitten in der Strömung sich befindet; die »überstellte Kommission« könnte ihr im besten Falle nur beistimmen, würde aber durch Meinungsverschiedenheit sicherlich hemmen und in allen eigentlich entscheidenden Momenten den in jeder Hinsicht verantwortlichen Leiter im Stiche lassen. Eine solche Kommission bestellen hiesse gerade den schlechtesten Theil des Hoftheaterwesens nachahmen, ohne irgendwelchen Ersatz dafür zu

---

*) Aus Versehen ist in der vorigen Nummer die Hauptüberschrift zu diesem Artikel weggeblieben. Unter der genannten Rubrik gedenken wir nach und nach Alles mitzutheilen, was uns über die Verhältnisse des deutschen Theaters zugeht. Bei der Besprechung derselben wird, wie aus obigem Artikel erhellt, ein genügend weiter Spielraum gewährt werden, und richten wir unsere Bitte um weitere Mittheilungen zunächst namentlich an Diejenigen, welche uns solche auf Grund umfänglicher Materialien-Sammlungen schon mündlich in Aussicht gestellt haben. *D. Red.*

bieten durch liberale Zuschüsse und wirksam bekundete Kunstliebe der »höchsten Behörden«, was doch an den Höfen traditionell noch durchgehends der Fall ist; denn unsere republikanischen »höchsten Behörden« sind zwar bureaukratisch, niemals als solche aber mäcenatisch gesinnt. Käme eine derartige Proposition wirklich zur Ausführung, so würde damit ein bureaukratisches Meisterstück geschaffen werden von eminenter Nullität. Es ist ein deutsches Unglück, dass uns die Bureaukratie so stark in den Gliedern steckt; daran sind schon Hunderte von gutgemeinten und wirklich dringlichen Organisationen zu Grunde gegangen. Was nicht durch »allerhöchste Behörden« hofmässig gedrillt werden kann, soll wenigstens durch »höchste Behörden« bureaukratisch gedrillt werden. Ohne eine gänzliche Abhängigkeit von bureaukratischen Anschauungen wäre das Gutachten des Ausschusses in dieser Form sicherlich nicht zu Stande gekommen; bei einfacher, unbeirrter Betrachtung der Sachlage hätte man auf dem einmal betretenen Wege dann wenigstens zu dem Resultat gelangen müssen, dass der »Staat« *in optima forma* selber als Theaterunternehmer zu fungiren, also die Bühne so zu verwalten habe, wie er es der die Mittel bewilligenden Volksvertretung gegenüber am besten verantworten könne, — bei welcher Verantwortung wir, wenn es je dazu kommen sollte, gesunden ökonomischen Gründen vor den künstlerischen unbedingt den Vorrang einräumen würden. Er, der Staat, würde das Institut dann durch eine Kommission verwalten lassen, oder dasselbe einem Unternehmer in Pacht geben, jenachdem er die Interessen des Gemeinwohls am besten gesichert glaubte. Hiermit, nämlich mit einer wirklichen Uebernahme des Theaters durch den Staat, hat es aber noch gute Wege. Was nun unsere Idealisten vorschlagen — dies sollte hier nur hervorgehoben werden — bleibt auf halbem Wege stehen, und der Weg selber (nämlich die bureaukratische kunstpolizeiliche Beaufsichtigung) ist ein solcher, auf welchem noch niemals eine Frucht wahrer Kunst gediehen ist.

Bei der Motivirung des Vorschlags, das Thalia-Theater in seinem Gebiete fernerhin nicht so wie bisher zu beschränken, äussert der Bericht sich ganz zutreffend über die bei dem Stadttheater eingerissene Operetten-Epidemie: »Von Einer Seite ist dem Ausschuss vorgestellt worden, dass das Thalia-Theater nur die Operette aufführen [d. h. nur zu diesem Zwecke eine erweiterte Konzession haben] wolle, und man hat sogar behauptet, dass, wenn man dem Thalia-Theater die Operette gestatte, das Stadttheater ruinirt sei. Der Ausschuss ist anderer Meinung. Will das Thalia-Theater Operetten aufführen, so wird entweder das Stadt-Theater genöthigt sein, von diesem Genre zu recediren — und das wäre ein grosses Glück — oder es wird eben eine grössere Vorzüglichkeit in Leistung dieses Genre erzielen müssen. Hoffentlich kann es das Letztere nicht und thut das Erstere. Denn so gewiss grosse Opern und das grosse Drama in dem Rahmen [d. h. Raume] des Thalia-Theaters nicht möglich sind, so gewiss gehört auch die Posse, und das was jetzt als Posse unter dem Namen komische Operette geht, nicht in den Rahmen des Stadt-Theaters, und der Staat hat gewiss kein Interesse, seinem ersten, grössten Theater das Monopol auf ein, wenn ausschliesslich beachtet, verwerfliches Repertoir zu erhalten«.

Einstweilen zeigte nun aber die Erbgesessene Bürgerschaft, als zu Ende des vorigen Jahres durch den Ausschuss der Antrag gestellt wurde — »Der Hohe Senat möge das Stadttheater ankaufen und einem Direktor seiner Wahl überlassen, gleichzeitig aber die Beschränkung der Konzession des Thalia-Theaters aufheben« — so wenig Theilnahme an dem ganzen Gegenstande, dass die meisten Mitglieder während der Verhandlung den Saal verliessen und die Versammlung dadurch beschlussunfähig wurde. Erst am 28. April ist die Sache zum Austrag gebracht, worüber im nächsten Artikel der Bericht folgen wird.

Es hat immerhin ein gewisses Interesse, zu erfahren, wie die Propositionen des Ausschusses in dem zunächst betheiligten, d. h. davon betroffenen Kreise angesehen werden. »Ein völlig Unparteiischer« liess sich schon am 9. Dez. 1868 in den »Hamb. Nachrichten« hierüber vernehmen und trieb die Unparteilichkeit so weit, dass er, als es nicht anders ging, sich in einem bezahlten Inserate hören liess — für welches Opfer man ihm denn auch die Ehre angethan hat, seine »unparteiliche« Stimme als das Sprachrohr der Direktion des Stadttheaters zu betrachten. Es heisst darin u. A.: »Das Stadttheater bietet uns in dieser Saison eine Oper dar, welche sich mit derjenigen aller grösseren Bühnen in jeder Hinsicht messen kann und gerechten Ansprüchen vollkommen genügt. Für die viel verpönte, aber doch gern gesehene Operette dürfte selten eine solche Anzahl tüchtiger Kräfte vereint sein, wie das Stadttheater sie jetzt besitzt. Im Schauspiel gebietet es über sehr achtungswerthe Kräfte, so dass die Aufführungen grosser klassischer Dramen sich den allgemeinen und gerechten Beifall des Publikums und der Kritik erworben haben. — Leider hat es den Anschein, als hätten die resp. Ausschussmitglieder sich nicht durch eigenes Anschauen überzeugt oder überzeugen wollen, dass sie mit Unrecht von einem »elenden Zustande« des Stadttheaters sprechen. — Aber auch alle Achtung für die Leistungen und die Kräfte des anderen städtischen Theaters. Dieses hat durch sein 25jähriges Bestehen und Erblühen bewiesen, dass es nicht durch die eingeschränkte Konzession geschädigt, sondern dass es, gerade durch diese Einschränkung auf ein bestimmtes Feld hingewiesen, die Früchte desselben in vollem Maasse geerntet hat. Der kluge Leiter dieses Theaters möchte, auch wenn es ihm gestattet wäre, schwerlich geneigt sein, sein Institut durch bisher nicht gepflegte Zweige der Schauspielkunst zu belasten, um dadurch Vergleiche mit Darstellungen anderer Bühnen herbeizuführen, welche vielleicht nicht zu seinem Vortheile gereichen möchten, während er, bei den jetzigen Einschränkungen seiner Konzession, gewissermaassen ein Monopol für sein Repertoir geniesst und keine Konkurrenz zu scheuen hat. Die Erweiterung der Konzession würde also dem anderen städtischen Theater keinen Vortheil gewähren, sondern ihm eine Last aufbürden, nach der es sich schwerlich sehnen mag. Ebensowenig würde der Ankauf des Stadttheaters durch den Senat und die miethfreie Benutzung desselben eine ausreichende Hülfe für den Direktor sein, um das Theater auf eine solche Höhe zu bringen, die ein Ausschussmitglied als eine »ideale« bezeichnet, ja um dasselbe auch nur in dem jetzigen Zustande zu erhalten. An eine miethfreie Benutzung des Theaters würden solche Bedingungen geknüpft werden, die dem Direktor mehr Kosten verursachen möchten, als die jetzige Hausmiethe beträgt. Mögen die verehrlichen Mitglieder der Bürgerschaft diese Ansicht eines völlig Unparteiischen prüfen und die Erledigung der Theaterfrage auf spätere Zeit vertagen, oder dieselbe einem neuen, nur aus Sachkundigen bestehenden Ausschusse zur ferneren Berathung überweisen.«

Wenn in diesem Inserat nun auch die Behauptung von der Vorzüglichkeit unserer Oper lediglich durch ihre Dreistigkeit bemerkenswerth ist, so enthält dasselbe doch im Praktisch-Technischen manche Bemerkung, welche der »Ausschuss« wohlgethan hätte etwas früher in Erwägung zu ziehen.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wien**, 1. Mai. Am Heutigen hatten wir denn zuerst die Praterfahrt, der man mit frostgerötheter Nase beiwohnte und wo auch der Hof, nach dem üblichen Mai-Diner im Kaisergarten, nebst Allem, was darum und daran ist, gegenwärtig war. Sodann Eröffnung des neuen Opernhauses, der die Elite der Gesellschaft zueilte, um einer Probevorstellung beizuwohnen, zu welcher das Oberstkämmereramt und die Direktion die Einladungen hatten ergehen

lassen. In vollster Beleuchtung strahlte zum ersten Male das fast überreich ausgestattete Haus, und in diesen glänzenden Räumen hatte sich ein Publikum zusammengefunden, wie es glänzender nie gedacht werden kann. In der kaiserlichen Loge — der Kaiser selbst war nicht anwesend — sass die Erzherzogin Sophie und zu ihr gesellten sich später der Erzherzog Karl Ludwig und die Erzherzogin Annunciata; in der erzherzoglichen Loge hatten, mit dem König und dem Kronprinzen von Hannover, die Erzherzoginnen Marie und Clotilde, die Erzherzoge Wilhelm, Rainer, Leopold und Ernst, dann der Herzog und die Herzogin von Modena Platz genommen; ringsum sah man die Reichsminister, die Mitglieder des diesseitigen Ministeriums, die Hofwürdenträger, das gesammte diplomatische Corps, das Herrenhaus und das Abgeordnetenhaus in mehr als beschlussfähiger Zahl, dann Alles, was sonst irgendwie hervorragt in staatsmännischen und Finanzkreisen, in Literatur und Kunst. Was geboten wurde, waren Bruchstücke, die Oper und Ballet gleichmässig zur Anschauung brachten, die ersten wie die letzten Kräfte nicht im Kostüm, sondern in Haus- oder Strassen-Toilette. Ein sonderbareres Schauspiel als dieses Ballet in Civil habe ich in meinem Leben nicht gesehen. Die heitere Befriedigung war keiner Steigerung mehr fähig, als mitten in einer der ergreifendsten Beinschwenkungen der Prima Ballerina die humoristisch gefleckte Hauskatze ihr improvisirend den Tricot streifte. Was lässt sich nach einem solchen Anfange in Kehl- und Beinübungen nicht Alles erwarten!

* **Berlin.** *S.* Am Sonntag den 25. April gab der Verein für kirchlichen Gesang in der St. Markusparochie ein geistliches Konzert in der schön gebauten und akustisch sehr günstigen St. Markus-Kirche zu einem wohlthätigen Zweck. Das Programm bestand aus acht Chören, eingerahmt von einigen Orgelsätzen und gemischt mit verschiedenen Arien. Die Chöre waren von Palestrina, Eccard, Grell, Fl. Geyer, Rohde, Hauptmann, Succo und J. M. Bach. Unter den Orgelsätzen befand sich auch einer mit obligatem Horn, gegen welche instrumentale Vereinigung der Referent dieselbe Abneigung hegt, wie gegen Sätze für eine Solo-Violine oder ein Solo-Violoncell mit Orgel, zumal wenn sie in der bekannten sentimentalen Manier der modernen Zeit geschaffen sind und ausgeführt werden. Zu wünschen gewesen wäre es, wenn der Chor die Sätze von Palestrina statt mit deutschem mit dem ursprünglichen lateinischen Texte gesungen hätte. Der deutsche Text mag für die Aufführungen beim Gottesdienste bleiben. Was die Aufführung selbst anbetrifft, so war Referent leider behindert, derselben beiwohnen zu können. Es wurde ihm jedoch von kompetenter Seite versichert, dass die Leistungen des Chores wiederum jenen erfreulichen Fortschritt gezeigt hätten, wie ihn der Referent schon bei einem vorjährigen Konzerte mit grosser Freude wahrzunehmen Gelegenheit hatte. Wenn wir auch nicht im Stande sind, die einzelnen Leistungen des diesjährigen Konzerts einer speciellen Kritik zu unterziehen, so lohnt es sich doch wohl der Mühe, auf das Streben des Vereins im Ganzen näher einzugehen und gestatten Sie daher dem Referenten darüber einige Worte. Der in Rede stehende Verein ist einer der ältesten derjenigen Vereine, welche sich seit höchstens zehn Jahren in hiesiger Stadt gebildet und zum Ziele gesetzt haben, den Gottesdienst in der Kirche irgend einer bestimmten Parochie durch a capella-Gesang zu schmücken. Ausser ihm bestehen ähnliche Vereine mit der gleichen Tendenz noch an folgenden Kirchen: St. Bartholomäus-, St. Matthäi-, St. Thomas-, Dorotheenstadt-, St. Georgen-, Sophien-, Böhmische und Louisenstadt-Kirche. Die meisten dieser Vereine bestehen gänzlich aus nicht besoldeten, nur aus Liebe zur Sache wirkenden Mitgliedern, und nur bei zweien oder dreien ist die nicht zu lobende Sitte eingeführt, dass die Männerstimmen zum Theil besoldet sind. Ohne Zweifel bilden diese Vereine, so gering auch die Leistungen mancher derselben sein mögen, dennoch eine Pflanzstätte guter und edler Musik. Schon dass der a capella-Gesang ihr Element ist, hebt sie als musikalische Bildungsmittel weit über das allgemeine Niveau heutiger musikalischer Zustände. Allerdings gehört eine nicht geringe Entsagung dazu, einer dem heutigen sinnlich-berauschenden Musiktreiben so abgewandten Richtung nicht nur zu huldigen, sondern ihr auch noch Opfer an Mühe, Zeit und selbst an Geld und Geduld zu bringen. Dazu kommt, dass die musikalischen Mittel und Kräfte, über welche diese Vereine meistens verfügen, nur in sehr wenigen Fällen einigermaassen bedeutende sind, ja dass häufig der Dirigent eines solchen Vereins seine Kräfte sich selbst erst von den untersten Elementen musikalischer Fähigkeit an heraufbilden muss. Dass daher die Leistungen dieser Vereine nicht immer hervorragende sein können, liegt in der Natur der Sache. Sie werden daher von den tonangebenden Persönlichkeiten, die fast sämmtlich auf dem Boden orchestraler Erhabenheit stehen, meist mit Verachtung angesehen oder höchstens mit solch mitleidsvollem Lobe bedacht, dass ein offen ausgesprochener Tadel kaum weniger beleidigend sein kann. Dass aber nichtsdestoweniger der Boden für diese Art Vereine im Volke vorhanden, und es nur einer mit Geschick ausgerüsteten und mit dem rechten Eifer wirkenden Kraft bedarf, um solche Vereine ins Leben zu rufen und ihnen Bestand zu verleihen, das beweist nicht allein das, trotz aller Hindernisse, lebendige Gedeihen der bestehenden, sondern auch die fast alljährlich erfolgende Gründung neuer Vereine. Eigenthümlich ist es dabei, dass solche Hindernisse, und oft nicht die kleinsten, den Vereinen häufig gerade von derjenigen Seite in den Weg gelegt werden, die doch das grösste Interesse an ihrem Bestehen und Gedeihen haben sollte: ich meine die Kirche und die kirchlichen Behörden selbst. Allerdings giebt es sehr rühmliche Ausnahmen hiervon, die sehr wohl den Schatz, den das kirchliche Wesen durch das Wirken solcher Vereine gewinnt, zu würdigen wissen und mit Lust und Eifer der Sache dienen; es bleibt aber doch die Indifferenz der kirchlichen Autoritäten und Behörden dieser Sache im Allgemeinen gegenüber sehr zu beklagen. — So wirken und blühen diese Vereine im Stillen und mit bescheidenen Mitteln ruhig fort; aber wahrlich, ihnen steht eine glänzende Zukunft bevor, wenn sie treu und redlich auf dem richtigen Wege beharren und sich nicht von der glänzenden Aussenseite gepriesener moderner Musikzustände verführen lassen, ähnlichen Ruhm zu suchen. Mögen denn die Leiter des St. Markus-Chores, Herr Bureau-Vorsteher Fischer — der von dem reinsten Eifer beseelte Gründer desselben —, und sein strebsamer, tüchtiger Direktor, Herr P. Seiffert, fortfahren, in der trefflichen Weise wie bisher für ihren Verein zu wirken. Der Lohn für ihre Bemühungen, und wenn sie selbst ihn auch nur in dem steten Fortschreiten ihres Vereins erblicken, wird nicht ausbleiben.

* **Osnabrück.** Der hiesige Schlosssaal wurde in diesen Tagen zu einer musikalischen Aufführung benutzt; wie hannoversche Blätter mittheilen, waren aber vorher alle Erinnerungen an das vorige Königshaus, namentlich die Ahnenbilder, sorgfältig daraus entfernt worden. Eine thörichte und lächerliche Engherzigkeit. Denn so viele Fehler in politischer Hinsicht die Welfen auch mögen begangen haben, in musikalischer Beziehung waren sie tadellos, musterhaft hochherzig gegen die Künste, liebenswürdig und herzlich gegen die Künstler in einem solchen Grade und in so kunstförderlicher Weise, dass man vielmehr anrathen möchte, mit der ganzen Reihe der welfischen George jeden hannoverschen Musiksaal zu zieren.

* **St. Petersburg**, 22. April. *C. B.* Schon wieder vereinigten die Säle des Michael-Palais I. k. H. der Frau Grossfürstin Helene eine auserwählte Gesellschaft von Musikfreunden aus der kaiserl. Familie, aus der hohen Gesellschaft und aus der eigentlich musikalischen Welt, um einem historischen Konzerte beizuwohnen, nach dem Vorbilde der Herren Fétis und Zellner zusammengestellt und geleitet von unserm Musikveteranen Herrn Promberger, der hier lange Jahre als Musiklehrer und Musikschriftsteller gewirkt und sich kürzlich in den weitesten Kreisen bekannt gemacht hat durch seine verdienstvolle Herausgabe der Werke unseres längst verstorbenen Vollweilers, über die ich Ihnen gern ein anderes Mal berichten möchte. Die Chöre waren zusammengesetzt aus den Damen und Herren der deutschen Singakademie, des Gesangvereins der lutherischen Catharinenkirche und der deutschen Liedertafel; sie waren einstudirt und wurden geleitet von Herrn Czerny, Adjunctprofessor am Konservatorium und Direktor der Singakademie. Das Konzert dauerte fast drei Stunden, jede neue Nummer machte die grössten Ansprüche an die Aufmerksamkeit und gänzliche Hingebung der Zuhörer und dennoch wurde keine Ermüdung fühlbar, vielmehr stieg das anfängliche Interesse bald zu ungetheilter Bewunderung. Die erste Abtheilung brachte zuerst vier Chöre, in den alten Kirchentonarten a capella gesungen, welche mit ihren einfachen Melodien und fremdartigen Harmonien die Aufmerksamkeit fesselten und durch ihre ehrwürdige Erhabenheit das Herz gefangen nahmen. Die Hymne an die heilige Jungfrau »*Ave maris stella, dei mater alma atque semper virgo, felix coeli porta*«, vom Papst Innocenz III. ums Jahr 1200 im ersten, dorischen Tone verfasst, wurde von dem reisenden Balladensänger, Herrn Jules Lefort, antiphonisch mit dem Chore gesungen, und erregte zunächst nur ein historisches Interesse, besonders wegen der Unsicherheit des Solisten, welche eine Begleitung nothwendig machte; aber die folgenden Chöre von Palestrina, ein *Ad sancta sanctorum* und das berühmte *Miserere* (aus der Teschner'schen Sammlung in Berlin entnommen) erweckten alle Gefühle der Bewunderung, ja der Andacht in den Zuhörern, die, an die alterthümlichen Klänge des griechisch-katholischen Chorgesanges gewöhnt, die Verwandtschaft derselben unmittelbar empfanden. Noch grösser wäre dieses verwandtschaftliche Gefühl gewesen, hätte nicht Herr Promberger für gut befunden, den ursprünglich recitativischen Chorgesang im *Miserere*, wie ihn Mendelssohn in seinen römischen Briefen schildert, rhythmisch zu arrangiren; in jedem anderen Lande wäre die Schwierigkeit des recitativischen Chorgesanges eine genügende Entschuldigung gewesen, allein hier klingt selbst den deutschen Sängern der kirchliche a capella-Gesang so in den Ohren, dass Nichts leichter gewesen wäre; oder wollte Hr. Promberger vielleicht gar zu grosse Anklänge an die Liturgie der russischen Kirche absichtlich vermeiden? Die Chöre sangen mit einer

Tonfülle und Reinheit, die der berühmten Hofsänger-Kapelle wenig nachgab, und was mir unglaublich erscheinen würde, wenn man es mir blos erzählt hätte: ich verstand jedes Wort der Chöre, sogar in den späteren Volksgesängen von Dowland und Donati. Darauf folgte ein alter hugenottischer Choral, erst vom Tenor allein im *Cantus firmus* mit Begleitung eines grossen Melodiums vorgetragen und dann vom ganzen Chor wiederholt in der harmonischen Bearbeitung von Roland Lassus. Auch hier war es leicht, den Textworten zu folgen: »*Du fond de ma pensée*« etc. Jetzt brachten zwei Sologesänge eine reizende Abwechslung; es waren zwei Minnelieder von Thibaut, König von Navarra, an seine grausame Geliebte Bianca von Castilien gerichtet: »*Coustume est bien, quant l'on tient un prison*«, und: »*Pour conforter ma pesance, fais un son*«. Die Melodien des alten Troubadour übten noch jetzt, nach sieben Jahrhunderten, denselben Reiz, aber die Harfenbegleitung erschien mir etwas zu modern und künstlich. — Ausserordentlich war die Wirkung des französischen Weihnachtsliedes (Noël) vom Jahre 1550, für Solo und Männerchor vielleicht etwas zu modern arrangirt; das Solo wurde von Mad. Heritte-Viardot mit gewohnter Meisterschaft gesungen, und das Ganze musste wiederholt werden und zwar nicht gleich, sondern im Anfange der dritten Abtheilung, ein Beweis, wie nachhaltig die Wirkung gewesen war. (»*Chantons, je vous en prie, Par exaltation, En l'honneur de Marie, Pleine de grand renom*« etc.) — Das folgende Madrigal von Dowland, einem Zeitgenossen Shakespeare's, in ganz neuer Bearbeitung bezauberte Alle durch seine reizende Melodie, die ich mir nach einmaligem Hören jeden Augenblick ins Gedächtniss zurückrufen kann, ebenso wie die der Papagena-Arie von Jomelli in der zweiten Abtheilung. Die erste Abtheilung beschloss eine *Villanella alla Napolitana*, von Donati um 1550 verfasst, welche ebenso wie das vorhergehende Madrigal bewies, dass die Volksmusik ewig jung bleibt und von unserm jetzigen Geschmacke viel weniger abweicht, als die auf den Wegen der Gelehrsamkeit wandelnde und nicht selten abirrende Kunstmusik. — Die zweite Abtheilung, welche die Entstehung der Oper und des Sologesangs veranschaulichen sollte, begann mit dem Recitativ und der Arie des Admet aus der »Alceste« von Lully vom Jahre 1678. Diese schöne Musik, die schon alle Keime des dramatischen Gesanges in sich trägt, verlor leider durch die Unsicherheit des Herrn Lefort den grössten Theil ihrer Wirkung; dennoch war sie unendlich interessant und belehrend, da sie, wie sämmtliche Nummern des Konzerts, mit alleiniger Ausnahme der Schlussnummer des dritten Theils, noch nie in Petersburg zur Aufführung gebracht war. Zwei Liebeslieder von Alessandro Scarlatti und die folgende Alt-Arie: »*Se mai senti spirarti sul volto*« aus der Oper: »*La clemenza di Tito*« von Leonardo Leo, gefielen allgemein durch die Innigkeit des Gefühls, welche durch Fräul. Chwastoff, eine talentvolle Schülerin unseres Konservatoriums, zur vollen Geltung gebracht wäre, wenn sie nicht durch das leidige Tremoliren und Schleifen des Tones ein falsches, modernes Element hineingetragen hätte. Ueberhaupt hat unser junges Konservatorium schon viel zur Verbesserung der hiesigen Gesangzustände beigetragen. Aus der Klasse der Mad. Saloman-Nissen ging die einzige ausgezeichnete Sängerin der russischen Oper, die Altistin Fräul. Lawrow, hervor, sowie fast alle Sängerinnen unserer diesjährigen Konzertsaison, die Fräul. Irezky, Klemm, Minckwitz, Chwastoff; der Gesangsprofessor Repetti hat dagegen noch nicht das Glück gehabt, einen einzigen Schüler öffentlich vorführen zu können. Darauf sang Mad. Heritte-Viardot die reizende Papagena-Arie von Jomelli: »*Messieurs, qui veut des merles, des fauvettes*«, doch gelang ihr der Koloraturgesang viel weniger als der klassische dramatische Stil, in dem sie wahrhaft gross ist. Ein Duett aus der alten Oper: »*La serva padrona*« von Pergolese musste leider wegen Mangel eines guten Solisten ausfallen. Den Schluss der Abtheilung bildeten Beispiele von alter Ballet- und Clavicembalo-Musik. Ein Rigaudon aus »Dardanus« von Rameau für Orchester hatte allgemeinen Beifall durch die Frische der Melodie und seine kühnen Modulationen; es schien mir, als sähe ich eine alte Ecossaise meiner Kindheit mit ihren endlosen Verschlingungen, ihren zierlichen Schritten und gravitätischen Verbeugungen an mir vorüberziehen. Gleich darauf spielte Herr Promberger selbst auf einem eigens für diese alten Stücke ausgewählten Flügel eine Romanze von Balbastre und ein *Allegretto scherzoso* von Dom. Scarlatti und errang durch seinen tadellosen Vortrag, sowie den feinen Geschmack, mit dem er uns ganz in den Geist jener Zeiten zurückversetzte, den allgemeinsten Beifall. — Die dritte Abtheilung näherte sich schon, wenn nicht unserer Zeit, so doch den Kompositionen der grossen deutschen Schule, welche auch hier nicht mehr ganz unbekannt sind; dennoch waren der Schlusschor mit Solis aus der Kantate: »Ich hatte viel Bekümmerniss« von J. S. Bach und die Arie: »Es zieht ein freundlich Morgenroth« aus »Jephtha« von Händel hier noch nie öffentlich aufgeführt worden; den Beschluss des schönen und erhebenden Ganzen machte das unsterbliche »Hallelujah« von Händel.

✻ **Madrid.** Am 25. April wurde hier in den geschmückten Räumen des Senats der Geburtstag von Cervantes, dem grössten spanischen Dichter, festlich begangen. Eine vom vollen Orchester ausgeführte Symphonie von Beethoven machte den Anfang. Erst seit der neuen politischen Gestaltung sind derartige nationale Feste, wie Deutschland sie u. a. in seinen Schillerfeiern besitzt, hier überhaupt möglich geworden und damit ist zugleich (falls die freiheitliche Entwicklung, wie zu hoffen, glücklich zu Ende geführt wird) sicher verbürgt, dass auch in der Musik der Leichtsinn aufgegeben und endlich eine ernste Richtung eingeschlagen wird. Die Folgen des freien Eindringens der germanischen Kultur und Kunst in dieses geistreiche und kräftige Volk sind durchaus unberechenbar.

✻ Ueber Loewe's Tod brachten wir schon eine Notiz in Nr. 17. Von einem dem Tonmeister Nahestehenden geht uns jetzt auch noch Folgendes zu. Am 20. v. M. starb der bekannte Komponist Dr. Johann Karl Gottfried Loewe, welcher in Bezug auf die Ballade dieselbe einzige Stellung einnimmt wie Franz Schubert in Bezug auf das deutsche Lied. Derselbe wurde am 30. Nov. 1796 in Lobejün in der Nähe von Halle geboren und erhielt von seinem Vater, der Kantor war, nicht nur eine streng gottesfürchtige Erziehung, sondern auch die Grundlage seiner musikalischen Bildung, die er von seinem zehnten Jahre als Chorknabe in Köthen fortsetzte und als Schüler des berühmten alten Türk im Halleschen Waisenhause vervollständigte, der sich des talentvollen Knaben liebevoll annahm. Nachdem ihm die Aussicht auf eine rein musikalische Carrière mit einem vom König von Westphalen ihm bewilligten Stipendium durch den Umschwung der politischen Verhältnisse abgeschnitten war, bequemte er sich zu dem Lieblingswunsche seines Vaters und studirte Theologie in Halle, woselbst er Michaelis 1817 immatrikulirt wurde. — Wie dem Knaben sein heller, wenn auch etwas scharfer Sopran, so gewann nunmehr dem Jüngling sein überaus zarter und umfangreicher Tenor und seine sichere und sinnige Vortragsweise viele Freunde; auch die Komposition seiner besten Balladen (Treuröschen, Wallhaide, Erlkönig) fällt in die Studentenzeit. Seine Bekanntschaft mit Weber und Hummel hatte nach beendigtem Triennium im Jahre 1820 einen Ruf nach Stettin als Kantor an St. Jakob und Lehrer am Gymnasium zur Folge. Schon nach einjähriger Wirksamkeit wurde er mit Gehaltsverdoppelung zum Musikdirektor an Kirche, Gymnasium und Seminar befördert. Er führte seine Braut, Julie v. Jacob, heim, mit der ihn als Student der Gesang zusammengeführt, hatte aber schon nach etwas über einem Jahre ihren Verlust zu beklagen, der ihm indessen später durch seine zweite Gattin, Auguste Lange, völlig und dauernd ersetzt wurde. Er schuf in Stettin einen Gesangverein und machte sich um das musikalische Leben der Stadt in hohem Grade verdient, während ihm seine Balladen und Oratorien einen Weltruf erwarben. — Weniger Glück hatte er mit seinen ernsten und komischen Opern, die ihrerzeit wohl ihren Platz neben Spohr und Marschner ausgefüllt haben würden, wenn der Komponist die Mühen und Unannehmlichkeiten ernstlich hätte überwinden wollen, die mit dem Durchsetzen einer ersten Aufführung stets verbunden sind. Wenn ihm im Opernstil ein Mangel an Bühnenkenntniss und eine etwas gesuchte Einfachheit der Instrumentation hinderlich waren, so ist die Innigkeit seiner religiösen Empfindungen, die gediegene Tüchtigkeit seines musikalischen Satzes und namentlich seine ungewöhnliche Beherrschung der Männerchöre in Bezug auf das Oratorium eben so allgemein anerkannt, wie die dramatische Lebendigkeit, charakteristische Treue der Zeichnung und stilvolle Plastik in Bezug auf seine Balladen, welche den letzteren, trotz der oft starken Zumuthungen an Umfang und Gewandtheit der Stimmen, für alle Zeit den ersten Platz in ihrem Genre gesichert haben. — Nachdem Loewe im Jahre 1864 einen Schlaganfall erlitten, erfolgte seine Pensionirung. Bald darauf brachte er seinen schweren Entschluss, Stettin zu verlassen, zur Ausführung und siedelte nach Kiel über, wo er, umgeben von der liebevollsten Pflege seiner Familie, seine letzten Jahre verlebte. Noch acht Tage vor seinem Tode äusserte er zu seinem ihn auf dem Spaziergange begleitenden Diener: »Die Welt wird immer schöner, und ich« — — ein schwerer Seufzer verschloss seine todesahnenden Gedanken. Am 20. April ereilte ihn ein zweiter Schlaganfall, der seine ganze rechte Seite lähmte, wozu nach einigen Stunden eine Lungenlähmung trat, die ihm den Tod brachte. Mit unendlich milden und unveränderten Gesichtszügen schlummerte der jugendliche Greis im Sarge. Sein Herz ward in silberner Kapsel unter einem Gedenkstein in der Stettiner St. Jakobskirche beigesetzt, während der Körper ohne Sang und Klang dem Friedhofe übergeben wurde. — Eine ausführliche Biographie, zum Theil von ihm selbst verfasst, im Uebrigen von seiner Tochter Helene auf Grund zahlreicher Briefe und Dokumente bearbeitet, wird noch im Laufe dieses Jahres in der Verlagshandlung von Wilh. Müller in Berlin erscheinen, worauf wir Freunde und Verehrer Loewe's hiermit aufmerksam zu machen nicht verfehlen.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. Mai 1869. **Nr. 20.** IV. Jahrgang.

Programme zu Konzerten.
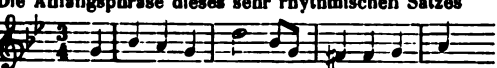
1.

Analytisches und historisches Programm zu dem ersten diesjährigen Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft in London. Von G. A. Macfarren.

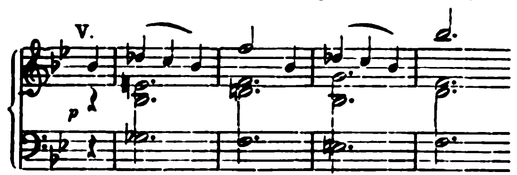
(Fortsetzung.)

Minuetto, Allegro (G-moll), *Trio* (G-dur).

Die Anfangsphrase dieses sehr rhythmischen Satzes
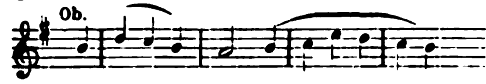


ist blos eine der drei unterschiedenen Ideen, welche der erste Theil vereinigt; eine andere, welche das zweite Subjekt genannt werden mag, ist bemerkenswerth wegen des dreifachen Anschlagens derselben Saite mit stets grösserem Effekt;



und die letzte, eine kleine geschlossene Periode von nur vier Takten, giebt dem Schlusse ein sonderbares Ansehen von munterer Geschwätzigkeit. Die geschickten Imitationen, aus denen der zweite Theil hauptsächlich besteht, kulminiren in der Rückkehr des Anfangsthemas, welches hier im strengen Kanon auftritt; und dies giebt uns Gelegenheit, die Vorberechnung des Autors zu respektiren, der die Passage in dieser Form entworfen haben muss, bevor er den Satz begann, und seine weise Verschwiegenheit zu bewundern, indem er das Ergebniss seines Studiums aufsparte, um dem Thema bei seiner Rückkehr ein grösseres Interesse zu verleihen, als es in seiner ursprünglichen Einfachheit besass.

Das Trio ist bemerkenswerth wegen eines hübschen rhythmischen Effekts am Endtakte der zweiten und Beginn der dritten Phrase, und wegen eines glücklichen Abgangs von dem gewöhnlichen Laufe der Modulation in die Tonart der Dominante. Es beginnt so:
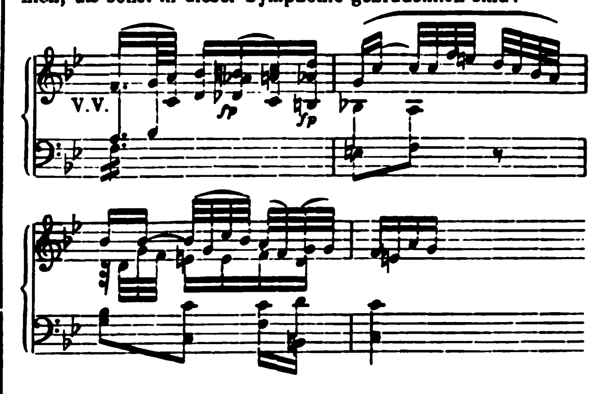


Andante con moto.

Dieser anmuthige Satz beginnt:

IV.

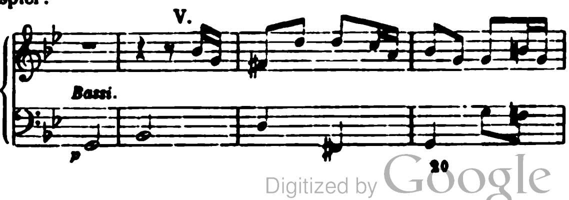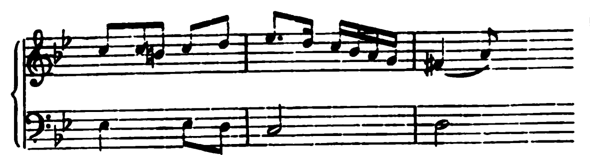


und die mancherlei Veränderungen, welche dem Anfangsthema durch verschiedene Behandlung gegeben sind, bilden das Hauptinteresse dieses Stückes. Zum Beispiel: das Thema ist schon in der zweiten rhythmischen Periode in die Bässe gelegt mit einer andern fliessenden Melodie darüber; wiederum bildet es das Thema eines Kontrapunktes beim Eintritte in den Schluss des ersten Theils; und ferner ist es mit steigenden Schwierigkeiten im zweiten Theil verarbeitet. Es wird abgelöst von dem zweiten Subjekt, welches charakteristisch ist durch kurze Accente und die Anwendung häufigerer chromatischer Harmonien, als sonst in dieser Symphonie gebräuchlich sind:



Finale, Presto (G-moll und -dur).

Dieser Satz dürfte am besten zu beschreiben sein als ein ausgedehnter Lauf der Entwicklung eines einzigen Themas, welches bei seinem Beginn dem Basse gegeben ist, wobei es von einem Kontrathema begleitet wird, mit welchem es weiterhin sehr erfinderisch im doppelten Kontrapunkt verwoben ist. Beide, Subjekt und Kontrasubjekt, erscheinen in diesem Beispiel:





Obwohl gänzlich gegründet auf diese eine Proposition, die gleichsam den Text des ganzen folgenden Kommentars bildet, folgt das *Finale* doch ebenfalls dem Plane des ersten Satzes hinsichtlich der Modulation und weicht davon nur ab in der Rückkehr zu dem ersten Subjekt in der ursprünglichen Tonart am Schlusse des ersten Theils, bevor eine komplicirtere Verarbeitung im zweiten Theile folgt. Die Wiederholung der Kadenzen und abgerundeten Phrasen, die dem ersten Theile angehörten, führt die Tonart G in Dur ein, in welcher das Werk schliesst.

Diese Symphonie gewährt eine Wiederlegung der herkömmlichen Ansicht, dass Musik in einer Molltonart von betrübtem, klagendem Charakter sein müsse; denn sie ist stetig belebt, frei und heiter, fast exaltirt fröhlich im Ausdruck und hat auch Nichts an sich von der wilden Aufregung, welche man als die fernere charakteristische Eigenschaft der Molltöne anzusehen pflegt.

Scena ed **Aria** »*Non mi dir*«. (*Il Don Giovanni.*) .... *Mozart.*

Donna Anna, Mademoiselle **Anna Regan.**

(Folgt der Text.)

Mozart's dramatisches Meisterwerk wurde 1787 in Prag zuerst gegeben, wo der Erfolg dem Werthe scheint angemessen gewesen zu sein. Verschiedene Zusätze wurden für die Aufführung der Oper 1788 in Wien geschrieben, wo die Aufnahme für ein Publikum, welches den »Figaro« gleichgültig angehört hatte, ehrenvoller war als für Mozart. »Don Giovanni« wurde in England zuerst im *King's Theatre* 1817 gegeben, wo er einen Enthusiasmus erregte, der in den Annalen unserer Italienischen Oper nicht seines Gleichen hat.

Concerto in D, für Violine mit Orchester, Op. 61. . . . Beethoven.

(Dedicirt an Stephan von Breuning)
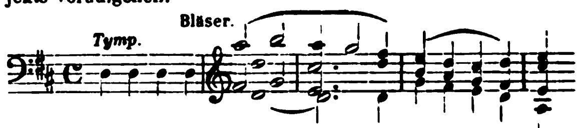
Violin-Solo, **Herr Joachim.**

Dieses edle Meisterstück, vielleicht das grösste seiner Art, ist mit einer interessanten Begebenheit in der Biographie des Komponisten verknüpft. Beethoven ersuchte seinen intimsten Freund, Stephan von Breuning, ihn zu erinnern an die Zeit des Auszuges aus einer der mancherlei Wohnungen, die er nacheinander oder gleichzeitig gemiethet hatte. Dieser Auftrag wurde vergessen, worüber Beethoven sehr ungehalten wurde und seinen Freund in Gesellschaft zur Rede stellte. Statt einer Entschuldigung erfolgten Vorwürfe, worüber Beethoven so aufgebracht wurde, dass er Breuning in einem Briefe die Freundschaft aufsagte und erklärte, nie wieder mit ihm sprechen zu wollen. Die Zeit machte ihn glücklicherweise ruhiger, und der Künstler vermochte es über sich, mit einem Manne sich auszusöhnen, der ihn wahrhaft liebte, und die Dedikation des gegenwärtigen Werkes bildete den Friedensschluss. Der Autor änderte das Stück später in ein Pianoforte-Konzert um, wobei der Orchestertheil unberührt blieb, die Sologänge aber sehr geändert wurden, und in dieser Form erhielt es die Dedikation an Frau von Breuning, um die Kette seiner Wiedervereinigung gleichsam noch zu vernieten.
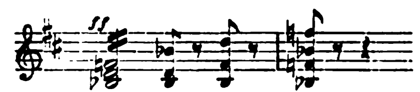
Das Konzert wurde für den Violinisten Clement geschrieben, durch welchen es zuerst in seinem Benefiz-Konzert in Wien am 23. Dezember 1806 gespielt wurde. Das Autograph enthält folgende wortspielerische und mehrsprachige Ueberschrift: — »*Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Theatro à Vienne, dal L. v. Bthvn.* 1806.« — Herr Jahn beschreibt, dass das Manuscript den Solopart an der gewöhnlichen Stelle in der Partitur zwischen den übrigen Instrumenten hat, dass Beethoven denselben nach einer Konsultation des Spielers, für welchen er geschrieben war, fast gänzlich änderte und die neue Version in eine leere Linie oben über der Partitur jeder Seite eintrug, und dass er es abermals umschrieb in einer andern leeren Linie unterhalb der Partitur, anscheinend um Clements Aenderungen mit seinen eigenen Ideen zu assimiliren: und diese letzte Version ist die gültige.

Allegro ma non troppo. (*D.*)

Nach der hergebrachten Form, von welcher Mendelssohn zuerst abwich, enthält das eröffnende *Tutti* dieses Konzerts einen Auszug des ganzen ersten Satzes. Um das Ganze noch conciser zusammenzudrängen, wird die Thesis des breit entfalteten Arguments schon in den vier Noten der Pauke angekündigt, welche der melodischen Phrase des ersten Subjekts voraufgehen.



Im Verlaufe der Komposition treten diese vier Noten (oder vielmehr diese vierfache Wiederholung Einer Note) immer und immer wieder in steter Veränderung, aber niemals verminderter Bedeutung auf. Wechselweis mysterisch oder humoristisch, leitet das Motiv oft zum Erstaunen, welches sich dann in Reiz auflöst, und ist die Quelle so vieler schöner Stellen, dass, um sie alle anzuführen, fast der Abdruck des ganzen Satzes nöthig sein würde; eine davon indess möge nicht unbemerkt vorübergelassen werden, nämlich diejenige, welche während eines verlängerten Trillers des Solisten erscheint und durch die Folge der Modulationen an Wirkung so staunenerregend wie entzückend ist. Um von dieser vorblickenden Abschweifung zu dem ersten *Tutti* zurückzukehren — die Steigerung zu dem ersten Auftreten des vollen Orchesters wird jäh abgebrochen durch einen Wechsel der Tonart, wobei die äusserste Stärke hervortritt.



Eine stark erregte Erwartung ist hiermit mehr als erfüllt durch die Entfaltung eines Glanzes, der in dieser Art das Aeusserste übertrifft, was man hätte erwarten können, einer der grössten Effekte, die selbst ein Beethoven jemals erzeugte; und dies ist eine würdige Vorbereitung für die Ausbreitung derselben Idee, wo die wundervoll verlängerte Passage für die Violine das erste Solo schliesst bei einer ähnlichen Wiederkehr des vollen Orchesters in dem zweiten *Tutti*. Um abermals zurückzublicken, das zweite Subjekt



erscheint auszugsweise in der Introduktion. Dieser Theil des Satzes hat in der That alle leitenden Ideen so vollständig vorgeschattet, dass wir bei seinem Schlusse bereit sind, dem Kommentar des Solo-Instruments auf diesem Grundtexte zu folgen, die Erläuterung von Meinungen zu empfangen, welche uns sonst

möchten verborgen geblieben sein, und das Argument zu fassen, welches dadurch entfaltet wird.

Das zweite Solo korrespondirt in der Anlage mit dem zweiten Theile eines Symphonie-Satzes, indem die bereits dargelegten Ideen hier weiter ausgearbeitet werden, um jede ihrer Seiten hervorzukehren. Eine glückliche Abwechslung in dieser komplicirten Verwebung reichster Erfindungen bildet eine Episode, welche so beginnt:



und durch diese vorübergehende Abschweifung unserer Gedanken wird die Wiederholung dessen, was dem ersten Theile einer Symphonie analog ist, für unser Ohr nur um so erfrischender.

Die alte Praxis (welche später von Beethoven selber zuerst durchbrochen wurde), nämlich dass das Orchester einer Pause zugeführt und dem Solisten dadurch Raum zu einer Kadenz gegeben wird, gewährt dem ausführenden Solisten nicht nur als solchem Gelegenheit, seine besondere Kunst zu zeigen, sondern gestattet ihm auch, sich dadurch als einen dem Musiker verwandten Geist zu bekunden und auf solche Art dem Meister seine Huldigung darzubringen durch noch weitere Ausbreitung seiner Gedanken und durch Beleuchtung des Originals mit den Strahlen einer anderen Intelligenz, wodurch anmuthige Feinheiten zu Tage kommen, die ohne die mikroskopische Leuchte des exekutirenden Genies verborgen geblieben wären.

Larghetto. (*G.*)

Die exquisite Melodie, also beginnend:
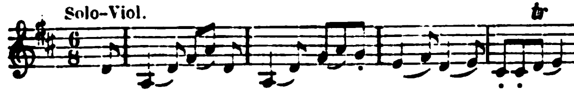


welche zunächst dem Orchester zuertheilt ist, giebt die Basis für drei Variationen. In den beiden ersten derselben ist die Solo-Violine weniger bedeutend durch ihre Selbständigkeit, als durch ihre Verknüpfung mit den anderen Instrumenten, wodurch einige der lieblichsten Orchestereffekte erzielt werden, die nur möglich sind, Effekte, die wiederholt (*repeated*), aber niemals nachgeahmt (*imitated*) werden können. Eine Episode, oder vielleicht besser, ein Ritornell



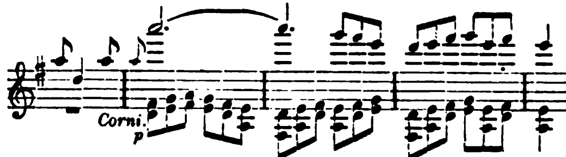
folgt der dritten Variation; und nach diesem Interludium ist die Hauptmelodie wieder vorgeführt mit einer neuen Mannigfaltigkeit in der Behandlung, die wo möglich an Interesse alles Voraufgegangene noch übertrifft. Das Ritornell, in einer reich verzierten Form für die Solo-Violine, verlängert sich darauf zu einer kurzen *Coda.*

Rondo. (*D.*)

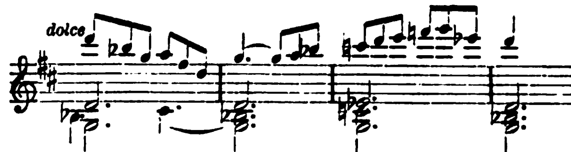
Der voraufgehende Satz ist ohne Schluss und verliert sich in einer geschmückten Passage, welche ihn mit diesem *Finale* verknüpft, dessen fröhlicher und einfacher Charakter in dem eröffnenden Thema sofort zu Tage tritt.



Es ist dies eine der vielen Gelegenheiten, die Zuversicht des Komponisten zu bewundern, dass er seinen Kräften in der Entfaltung so viel trauete, um mit einem so ausserordentlich simpeln Thema diesen Satz des wahrhaft grossen Werkes beginnen zu können, und hier wie anderswo zeigt er uns, wie berechtigt sein Vertrauen war; überall bleibt er der Einfachheit des Charakters, welche das Thema abspiegelt, treu, die Melodien sind so natürlich wie ein Volksgesang und die Harmonien stets im Verhältniss zu dieser anscheinend so ungesuchten Einfachheit. Das zweite Subjekt ist bemerkenswerth wegen der Höhe, in welcher der Solopart auf dem Strome der Begleitung schwimmt.



Gemäss der Rondoform, erscheint das erste Thema am Ende des ersten Theils wieder, und dann kommt eine besonders anziehende Episode



die eine amüsante Nettigkeit erhält durch den Ton des Fagotts, welchem Instrumente ihre Wiederholungen zugewiesen sind, während die Violine sie durch höchst anmuthige Passagen wie mit Guirlanden umwindet. Wir haben darauf abermals das erste Subjekt, welchem das zweite in der ursprünglichen Tonart folgt; und dann kommt eine *Coda* mit einer Pause für eine Kadenz, welche den Ausführenden zum zweiten Male aufruft, seine Einsicht zu bethätigen in den Möglichkeiten, welche das von dem Komponisten vor ihm ausgebreitete herrliche Material ihm gewährt und so dem Ganzen durch die Art seiner Auffassung neuen Reiz zu geben.

Scena e Cavatina *»Salve! dimora«.* [Faust.]... Gounod.

Faust, Mr. **Vernon Rigby.** — Violino obligato, Mr. **Viotti Collins.**

(Folgt der Text.)

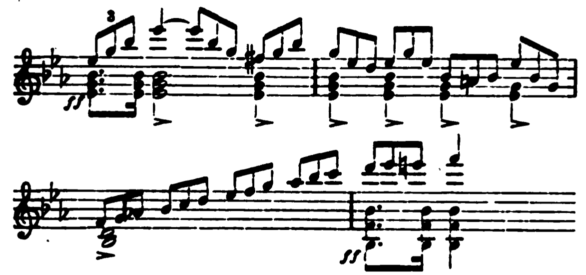
Charles Gounod wurde 1815 in Paris geboren, im Conservatoire gebildet, durch den Kompositions-Preis des Instituts in den Stand gesetzt, seine Studien in Rom fortzusetzen und dann unter glücklichen Umständen in Wien noch weiter zu vollenden. Mit diesen dreifachen Vortheilen seiner Bildung und der praktischen Erfahrung, die er durch die Aufführung seiner frühesten Werke gewann in den drei Ländern, wo Musik am meisten geschätzt ist, wandte er sich bei seiner Rückkehr nach Paris der Komposition für Kirchen- und Konzertmusik zu. Seine erste Oper »Sappho« wurde auf Madame Viardot's Anregung geschrieben und in der *Académie Impériale*, wie auch in der *Royal Italian Opera* gegeben, wo sie die Partie der Heldin sang. Sein erfolgreichstes Werk »Faust« wurde zuerst 1859 im *Théâtre Lyrique* gegeben und ist dasjenige, welches seinen Ruhm begründet hat.

Ouvertüre (Euryanthe) . . . . . C. M. von Weber.

Diese Ouvertüre wurde in England zuerst in dem Philharmonischen Konzert am 21. Februar 1825 gespielt und war auch eins von den Stücken seiner Komposition, aus denen das Konzert dieser Gesellschaft bestand, welches er am 3. April 1826 selber dirigirte. Die Oper, zu welcher das Stück gehört, wurde auf Ersuchen des Direktors der kaiserl. Oper in Wien geschrieben, ein Gesuch, welches durch den ausserordentlichen Erfolg des »Freischütz« desselben Komponisten hervorgerufen war.

Die Einladung erreichte ihn in Dresden im November 1821; und weil er durch einige Kritiken über sein so äusserst populäres Werk, nach welchen es mehr ein Melodram als eine Oper sein sollte, ziemlich ärgerlich gemacht war, ergriff er mit Freuden diese Gelegenheit, seinen künstlerischen Charakter zu bethätigen durch die Produktion eines Werkes, welches den striktesten Anforderungen der grossen Oper entsprechen sollte. Madame Helmine von Chezy, eine Dame von grösseren literarischen Ansprüchen als Fähigkeiten, wurde von Weber zum Abfassen des neuen Librettos gewählt. Unter verschiedenen Geschichten, welche sie ihm vorlegte, wählte er »*L'Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe sa mie*«, deren Schwäche und undramatischer Charakter, sowie die gänzliche Unzulänglichkeit der Kräfte der genannten Dame zu der von ihr unternommenen Arbeit, genügend das Ungeeignete ihres Buches als Text zu einer grossen Oper und zugleich die Unpopularität eines Werkes erklären, welchem der Komponist seine besten Kräfte gewidmet hatte und durch welches er besonders sein Ansehen für die Zukunft zu begründen hoffte. Fast zwei Jahre vergingen zwischen dem ersten Vorschlage zu dieser Oper und ihrer Beendigung; die Ouvertüre wurde zuletzt geschrieben. Euryanthe wurde am 25. Oktober 1825 im Kärnthnerthor-Theater gegeben und Weber, nachdem er das Theater in all der Aufregung der durch ihn selbst dirigirten Vorstellung verlassen hatte, schrieb an seine Frau, welche in Dresden durch Krankheit zurückgehalten war: »Danke Gott mit mir, mein geliebtes Leben, für den glänzenden Erfolg der Euryanthe. Müde und ermattet von allen Ehrenbezeugungen, muss ich doch meiner geliebten Lina noch gute Nacht und Victoria zurufen«.
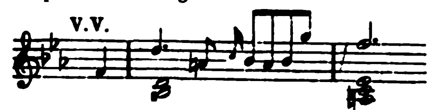
Die Anfangstakte der Ouvertüre künden das ritterliche Zeitalter an, in welches die Handlung der Oper verlegt ist.



Nach diesem glitzernden Eingange wird ein Hauptstück aus dem Gesange Adolar's vorgeführt, in welchem er sein Vertrauen »auf Gott und seine Euryanthe« erklärt,



als er Lysiart's Wette annimmt, der sie treulos zeigen will, und denselben Satz wiederholt er, als ihm über die Untreue seiner Geliebten falsche Beweise vorgeführt werden. Weiterhin erscheint eine Melodie aus der »Scene Adolar's«, in welcher er das Glück seiner Vereinigung mit der als treu befundenen Euryanthe voremfindet, überzeugt, dass sie aus allen Prüfungen triumphirend hervorgehen wird.



Die mysteriösen *Largo*-Takte für gedämpfte Violinen, einschliessend das ausserordentliche *Tremolo* der Viola, welches die Hörer grausen macht, sind der Musik entnommen, in welcher Euryanthe das Geheimniss von Emma's Geist an Eglantine mittheilt, deren Betrug hierauf die Ursache alles Unglücks wird für ihre arglos vertrauende Freundin. Es war Weber's Absicht, dass bei diesem Theil der Ouvertüre der Vorhang aufgehen und ein *tableau vivant* die während der Musik in der Oper erzählten Vorgänge vorführen sollte; dies, behauptete er, würde dem Zuschauer die nur lose und oberflächlich zusammenhängende Geschichte seines Stückes verständlicher machen, aber seine Ansicht wurde durchkreuzt von dem Misstrauen des Operndirektors in eine solche Neuerung und von den Kapricen der Dichterin. Der Plan, in der Ouvertüre einige der Hauptthemen der Oper vorweg zu nehmen, den Mozart's Don Juan und Così fan tutte eingeführt hatten, war bei Weber ganz besonders beliebt und wurde niemals glücklicher von ihm befolgt, als in dem gegenwärtigen Falle. (Fortsetzung folgt.)

In der italienischen Oper bei der Vorstellung der Zauberflöte.

Im Parquet.

Aeltlicher Herr (aus der Umgegend von London, der seinen jungen 14jährigen Neffen mitgebracht hat, um ihn dadurch musikalisch zu erziehen, sieht nach der Uhr). Ach, ich dachte wir würden zu früh kommen. (Blickt um sich und bemerkt hie und da einige Leute.) Es wird wohl vor einer Viertelstunde nicht beginnen.

Jugendlicher Neffe (der gern eine halbe Stunde zuvor gekommen wäre, wenn möglich). O, das ist lustig, Onkel. (Enthusiastisch.) Da hören wir das Stimmen! (Alter Herr in Meditation, und Neffe prüft das Programm, wobei ihm eine Idee kommt.) Was ich sagen wollte, Onkel, ich möchte ein Buch haben, — sie verkaufen hier solche.

Onkel (wissend, dass zwischen den Akten auch Erfrischungen zu haben sind). O, hierzu brauchst du kein Buch. (Neffe betrübt — Onkel bereut's.) Gut, geh hin und nimm dir eins.

(Giebt ihm eine halbe Krone [25 Sgr.]. Nach kurzer Unterhaltung mit dem Thürsteher kommt er zurück, und da er die natürliche Neigung hat, das übrige Geld für sich zu behalten, so macht er Anstalt es dem Onkel zurückzugeben.)

Onkel (generös). Steck es in die Tasche. (Fühlt diejenige Genugthuung, welche mit einer Bethätigung uninteressirter Güte verbunden ist; zieht die bevorstehende Erfrischungs-Frage in Erwägung.)

Kommen Zwei Damen, eskortirt durch einen militärisch aussehenden Herrn, die uber des Aeltlichen Onkels Zehen auf ihren Platz marschiren. Militärisch blickender Herr oder Flachkopf folgt, hält seinen Hut hoch in der Luft, als ob er in der Situation eines Beifallsrufers bei einer Rede versteinert wäre. Damen setzen sich auf ihre Polster. Vaguer Herr (Flachkopf) von militärischem Ansehen (in Schwierigkeit wegen seines Hutes). Sehr närrisch, ich kann diesen nicht unterbringen —

Habitué (mitleidig, nachdem er die Anstrengung beobachtet). Es ist sehr einfach — erlauben Sie mir. (Zeigt ihm wie man es machen muss.)

Vaguer Herr (dankbar). Danke Ihnen, (angenehm) alle Sperrsitze (*stalls*) sind so unkommode. (Lacht. Pause. Der Dirigent tritt ins Orchester.) Ah! (Zu den Damen:) Da ist *Costa!*

Habitué (gütig). Nein: *Arditi.*

Vaguer Herr. O, ja; ha, ha! (Lacht gleichsam über seinen eigenen absurden Irrthum. Zu den Damen:) Ich meinte Arditi. Costa, wissen Sie, pflegte zu dirigiren — ich meine in dem alten Hause. (Hier wird er mystisch, da ihm plötzlich einfällt, dass Coventgarden-Theater niedergebrannt ist; aber auch das Theater der Königin in Haymarket ist niedergebrannt: wo also war Costa? Bevor er seine Gedanken über diesen Gegenstand in Ordnung bringen kann, beginnt die Ouvertüre.)

Habitué (zu seinem Freund). Reizende Ouvertüre.

Freund (liebt nicht, belehrt zu werden). Ja, kenne sie sehr gut. (Tum tum tums mit seinen Fingern auf seinem Operahut, um mit dem Orchester darauf zu gehen.)

Lebhafte Dame (zwischen zwei anderen jungen verheiratheten Damen, von einem Herrn mittleren Alters begleitet; Alle in lauter und ernsthafter Unterhaltung während der Ouvertüre). Ja, ich sagte Mama, dass Wilhelm ihm keinen Platz verschaffen konnte; aber Ihr wisst, Frau Bromfit pflegt immer von allen Leuten Nachtheiliges zu sagen, und so entschlossen wir uns, es nicht zu thun.

Zweite Dame (sehr interessirt). Das sieht ihr so ganz ähnlich.

Dritte Dame (gleicherweise interessirt). Und war's denn nicht so?

Zweite Dame (im Gefühl ihrer eigenen Wichtigkeit). Nein. Denn als Doctor Gibson kam, sagte er — (Erzählt, was Doctor Gibson sagte. Dieser Bericht wird in passenden Intervallen während der Oper fortgesetzt).

Kommt **Sehr kurzsichtiger Herr.** Er stolpert gegen die Ecke der dritten Reihe der Sperrsitze.

Kurzsichtiger Herr (verwirrt, zu Keinem insbesondere). Bitte um Verzeihung. (Man sieht, wie er nach seinen Augengläsern sucht, die er aber offenbar vergessen hat. Kurzsichtiger Herr in Konfusion. Versucht eine andere Reihe, um seine Nummer herauszufinden — bemerkt in dem Ecksitze Einige, bittet um Entschuldigung, fragt nach der Nummer.)

Swell*) (in dem Ecksitze, belästigt). Nummer, o, mein Seel, ich — da hinten in der Ecke ist's. (Beugt sich ein wenig nach vorn, um den Kurzsichtigen die Nummer seines eigenen Sitzes lesen zu lassen.)

Kurzsichtiger Herr (höflich). Danke Ihnen. (Wundert und räth, wo wohl die verbeakerte Nummer sein mag; um aber den Swell nicht weiter zu behelligen, zeigt er sich zufrieden.) Danke Ihnen, ja — sehr verbunden. (Geht in Verwirrung zurück.)

Swell (zum Freund). Wollte meine Nummer wissen, wie bei einem Droschkenkutscher. (Sagt dies laut; denkt es klingt witzig und beabsichtigt es in verschiedenen Tisch-Gesellschaften zu wiederholen mit der Einleitung »Was ich zu einem Patron sagte, der« etc.)

Sein Freund (ein Musikdilettant). Ja, hier ist die Tenor-Arie. (Der Tenor singt. Freund zieht seine Schultern und giebt durch ausdrucksvolle Pantomime zu verstehen, dass er Qualen leidet, dann sagt er vernehmlich:) O schrecklich! (Zieht den Athem ein und presst die Lippen zusammen wie Einer, der sich präparirt das Schlechteste heroisch zu ertragen.)

Neffe (zum Onkel). Was singt er eigentlich?

Onkel (zum Neffen). Du hast's ja in deinem Buche. (Der Neffe blättert. Der Kurzsichtige Herr, welcher durch den Thürsteher endlich auf richtige Weise numerirt ist, versucht der Oper zu folgen mit Hülfe eines Buches, welches er von Hause mitgebracht hat. Er hält seine Augen ganz nahe über den Druck und reibt jede Zeile mit der Nase.)

Kurzsichtiger Herr (für sich selbst). Mich wundert, wo sie nur sein mögen? (Schlägt zwei Seiten um und versucht den Tenor in der Mitte seiner Arie zu fangen.) Nein — es ist — (Sieht über's Buch hinaus und versucht wahrzunehmen, was auf der Bühne vor sich geht. In seinen Augen sieht der Tenorist aus wie ein photographischer Klex.) Wie? Ah! Ist da noch sonst Jemand auf der Bühne? (Bewegt seinen Kopf von einer Seite nach der andern, um die Bühne durchzustöbern.) Nein. (Ist befriedigt.) Es ist ein Solo. (Sucht nach einem Sologesang in seinem Buche. Mit der Zeit hat er diesen auch gefunden, andere Gesänge sind dazugekommen, ein Quartett ist gesungen, und dann ist **Santley** als Papageno aufgetreten und hat mit seinen Glocken den Negertanz gemacht.)

Kurzsichtiger Herr (untersucht sein Buch genau, und blickt auf die Bühne). Ich kann da überhaupt Nichts finden. Es ist — ah — (denkt, er hat jetzt in Etwas den Schlüssel dazu gefunden.)

Habitué (spricht in einer lauten Stimme zu seinem Freunde, zur Belehrung anderer Leute im Allgemeinen). Ich erinner' noch — diesä Opr' — vor einigen zwanzig Jahren — war eine wundervolle Besetzung — Mario, Grisi, Ronconi, Herr Formes —

Freund (die Gelegenheit abwartend, um einzuhauen und diese sehr zweifelhafte Instruktion zu erledigen). Und Luisa Pyne, welche die Königin der Nacht sang. Ich weiss.

Habitué (im Rückzuge, doch noch mit einem guten Reservefond). Ja, als —

Freund (schnell hinterher mit dem Beschluss). Als Anna Zerr krank war und die Partie nicht geben konnte. (Habitué ist geschlagen.)

Kurzsichtiger Herr (untersucht sein Buch sehr genau und schlägt schnell drei Seiten auf einmal um — für sich). O du meines! ich kann's nicht herauskriegen. Bass solo? (Blickt auf die Bühne.) Nein, da sind fünf oder sechs Personen drauf. (Geht drei Seiten wieder zurück, und wünscht von Herzen, er hätte seine Brille nicht zu Hause gelassen.)

Dame zu Vaguem Herrn. Was ist das für eine Geschichte?

Vaguer Herr. Ja, da ist nicht leicht zu folgen. Sie sehen, da ist eine Prinzessin und ein schwarzer Mann, der — er ist verliebt in sie — und die —

Dame. Aber was spielt die Murska?

Vaguer Herr. Murska? Sie ist eine Fee — die Königin der Nacht — die — sie kommt ihnen irgendwie zu Hülfe; und sie gehen durch Feuer und Wasser. Und — und — 's ist eine stupide Geschichte.

Wohlunterrichtete Person (zu einem witzigen Freund). Sie nennen dies die Italienische Oper, und wir haben darin einen Engländer, einen Italiener, eine Deutsche und eine Polin.

Witziger Freund. Eine Polin! Die Meisten von ihnen bleiben stecken. (Lacht und sieht umher, ob der Scherz auch noch sonst Jemand gekitzelt hat. Da dies nicht der Fall ist, wird er ernsthaft.) Aber wer ist die Polin?

Wohlunterrichteter Freund. Die Murska. (Berichtigt sich plötzlich.) Oder eine Schwedin. (Berichtigt sich abermals.) Jetzt, wo ich darüber nachdenke, halte ich sie übrigens eher für eine Russin. (Kommt auf seinen ursprünglichen Ausspruch zurück.) Aber unter allen Umständen ist sie keine Italienerin. (Lässt hierauf den Gegenstand fallen und braucht seine Lorgnette.)

Kurzsichtiger Herr (für sich — äusserst wackelig geworden durch das, was er durch sein Buch und die Bühne herausbringen kann). Die scheinen es überhaupt nicht so zu spielen, wie es hier im Buche steht. Dies ist der Zweite Akt, und ich kann nicht — (Wendet sich an **Unwilligen Herrn,** der neben ihm sitzt.)

Unwilliger Herr (der durch die närrisch hiddelige Art, in welcher der Kurzsichtige während der ganzen Oper mit sich selber sprach und die Blätter umkehrte, schon sehr ennuyirt ist). Ja, mein Herr; sie sind ganz richtig dort. Oper gespielt wie gewöhnlich.

Kurzsichtiger Herr. Gut, aber es ist der Zweite Akt, und sie sollten — (Zeigt ihm sein Buch.)

Unwilliger Herr. (Wirft einen scharfen Blick hinein.) Die Oper heisst *Il Flauto Magico*.

Kurzsichtiger Herr. Ja, ich weiss, und —

Unwilliger Herr. (Wünschend, man möchte solche Leute, die stören wollen, nicht in der Oper zulassen.) Und Ihre in dem Buch da ist *Lucia di Lammermoor*.

Kurzsichtiger Herr (blickt auf den Titel). Bei Gott, so ist es!

(Steckt das Buch in die Tasche. Beginnt nach Rock und Hut sich umzublicken. Unwilliger Herr verwünscht ihn, sotto voce.)

(Ende der Oper. Exeunt Omnes.)

[Londoner Punch vom 8. Mai. Nr. 1452.]

*) D. h. der Dandy der feineren Art, während der gröbere Dandy englisch Snob genannt wird; Swell ist also etwa das, was wir den »feinen Louis« nennen.



Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Augsburg**, 5. Mai. Unsere Konzertsaison hat sich in diesem Jahre bis in den Mai hinein verlängert und erst mit der gestern stattgefundenen Aufführung von Händel's »Samson« abgeschlossen. Auch in dieser jüngsten Periode unseres Musiklebens waren es die drei Konzerte des Oratorienvereins, die das allgemeine Interesse zumeist in Anspruch nahmen, aber neben ihnen wurden uns durch die Bemühungen unseres Kapellmeisters Schletterer noch musikalische Kunstgenüsse verschafft, welche zu den edelsten zählen, die dem hiesigen Publikum je vorgeführt wurden. Das erste Vereinskonzert (8. März) brachte in sehr gelungener Aufführung Cherubini's Anakreon-Ouvertüre und die Musik zu den »Ruinen von Athen« von Beethoven. Frl. Magdalene Reiter aus Basel, eine vortreffliche Konzertsängerin, sang eine Arie aus »Semiramis« von Rossini, die Solopartie in Mendelssohn's Hymne: »Hör' mein Bitten« und Lieder von Pergolese und Schubert. Die einfache, schlichte, aber doch echt musikalische Weise ihres Vortrags, der warme, innige Ausdruck ihres Gesanges gewannen ihr Aller Herzen und wird sie uns stets ein willkommener Gast sein. Frl. C. Fernandes, Pianistin aus London, trug in der gleichen Aufführung einen Satz aus dem A moll-Konzert von Hummel und das Es dur-Rondo von Weber vor. — Das zweite Vereinskonzert (10. April) wurde durch die Mitwirkung des Herrn Konzertmeister J. Lauterbach aus Dresden verherrlicht. Dieser Geiger ersten Ranges trug die reizende Sonate von F. W. Rust, mehrere kleinere Pièçen von Schumann, Bach und Rode und die grosse A dur-Sonate (Op. 47) von Beethoven meisterhaft vor und enthusiasmirte mit jeder neuen Nummer in höherem Grade das Publikum, das den seltenen Genüssen mit voller Seele sich hingab. Herr Lauterbach wurde von einem hiesigen Dilettanten Herrn Denzer in rühmlichster Weise unterstützt. Die Gesänge des Abends boten ein Lied (Meerfahrt) von M. Hauptmann (mit Violinbegleitung) und Schubert's »Ständchen« für Altsolo und Frauenchor, in welchen beiden Pièçen eine junge Dame, Fräul. J. Lampart, ein Mitglied unseres Vereins, sich auszeichnete und durch ihre wundervolle Altstimme sich den allgemeinsten Beifall gewann. Einige Chöre von Mendelssohn gehören mit dem »Ständchen« von Schubert, das der Damenchor mit hinreissender Zartheit und Feinheit ausführte, wohl zu den schönsten Exekutionen, die hier je gehört wurden. Unser Vereinschor dürfte sich allmälig den besten Dilettantenchören anreihen, welche Deutschland besitzt. — Das dritte Konzert (4. Mai) schloss mit dem Oratorium »Samson« von Händel die Reihe der diesjährigen Vereinsaufführungen. Das herrliche Werk, hier nie gehört, wurde in würdigster Weise exekutirt. Chöre und Orchester leisteten Vorzügliches, und auch die Solopartien waren durch Frl. K. Meyer aus München, Herrn B. Kürner aus Karlsruhe und zwei hiesige Dilettanten, Frau Keller und Herrn Burkard, trefflich besetzt. Besonders hinreissend wirkten Stimme, Gesang und ein edler, ergreifender Vortrag in den Arien Samson's und Micha's. Hrn. Kürner dürfte eine schöne Zukunft vorauszusagen sein, wenn er, ein echter Künstler, seinen Zielen wie bisher nachstrebt, und Frau Keller lässt uns bei jedem neuen Auftreten ihren Fleiss und ihre Fortschritte wieder bewundern. Das Oratorium wurde nach der Originalpartitur mit Orchester und Pianoforte aufgeführt und machte in dieser Gestalt den tiefsten und nachhaltigsten Eindruck auf die Zuhörer. Es kamen nun im Verlaufe der letzten elf Jahre durch die Bemühungen des Hrn. Schletterer drei Händel'sche Oratorien hier zu Gehör: Makkabäus, Messias und Samson. In Aussicht genommen ist »Acis und Galatea« und das »Dettinger Te Deum«. Es ist wohl anzunehmen, dass den Händel'schen Werken durch die vorausgegangenen Aufführungen solche Bahn gebrochen ist, dass den kommenden Leistungen des Vereins die aufmunternde Theilnahme eines zahlreichen Zuhörerkreises nicht fehlen wird. So gross auch im Allgemeinen das Interesse an dessen Konzerten ist, so ist es doch immer noch nicht gross genug, um den Verein über die bedeutenden ihm erwachsenden Kosten hinüberzuhelfen und seine Existenz zu einer sorgenfreien zu machen. — Die ersten Musikgenüsse des Jahres wurden uns bereits im Januar von Herrn J. Becker und seinem unübertrefflichen Quartett geboten. Dieser Florentiner Quartettverein spielte unter lebhafter Betheiligung des Publikums zweimal. Wir hörten Quartette von Haydn (D-dur, Op. 64 Nr. 1), von Mozart (A-dur), von Beethoven (C-dur, Op. 59 Nr. 3), von Spohr (D-moll, Op. 74 Nr. 3), von Mendelssohn (Es-dur, Op. 10) und von Schumann (A-moll, Op. 41 Nr. 1), eine ganze Quartettgeschichte in lebenden Bildern. Das Zusammenspiel, die Auffassung und Wiedergabe, die dieser seltene Künstlerbund in seinen Vorträgen ermöglicht, ist wohl das Vollendetste, was man zu hören vermag, und wir brauchen kaum hinzuzufügen, dass das zu höchster Begeisterung hingerissene Auditorium der Wiederkehr der geschätzten Künstler ebenso freudig als ungeduldig entgegensieht. Namentlich wunderbar ist das Spiel des Herrn Becker, und wir schliessen uns mit vollem Herzen der Charakteristik eines Berliner Blattes an, die dasselbe »schlackenrein« nannte. — Am 27. Febr. konzertirte Herr H. von Bülow in einer dreistündigen Klavier-Soirée zu wohlthätigen Zwecken. Dass der (Einnahme-) Zweck erreicht wurde, konstatiren wir mit Vergnügen, dass aber das Publikum von dem endlosen Klavierspiel besonders erbaut war, möchten wir sehr bezweifeln und auch Frl. J. Meyer, die unter anderen Deklamationen mit Klavierbegleitung auch Bürger's »Lenore« vortrug, war nicht im Stande, die abgespannten Zuhörer zu beleben. — Nach Hrn. v. Bülow gab Frl. Carlotta Patti ein Konzert. Diese berühmte Sängerin scheint nur Ein Programm zu haben. Sie sang dieselben Stücke wieder, die wir schon früher von ihr hörten, mit eben so viel Reinheit und Fertigkeit und eben so grosser Gleichgültigkeit und Kälte wie ehemals. Das auswärts gedruckte für sämmtliche Konzertstationen berechnete Programm war ganz uninteressant, und unser Publikum war klug genug, nicht in die Falle zu gehen. Darob grosser Missmuth im künstlerischen Kreise, und die Konzertbesucher hatten den Genuss, dasselbe in kürzester Zeit absingen zu hören. — In einem Gesellschaftskonzert gelangten Haydn's Militär-Symphonie, ein Vorspiel aus »König Manfred« von K. Reinecke, Entr'akte zum Drama »Rosamunde« von F. Schubert und der Türkische Marsch aus den »Ruinen von Athen« zur Aufführung. Ausserdem spielten eine vorzügliche Harfenvirtuosin Frl. H. Heermann und die Pianistin Frl. C. Fernandes mehrere Pièçen. — Ehe wir diesen Bericht schliessen, erwähnen wir noch einer sehr gelungenen und genussreichen Abendunterhaltung unseres tüchtigen Männergesangvereins und eines grossen vom städtischen Orchester zum Gedächtniss des Todestages L. v. Beethoven's gegebenen Konzerts. Die Orchesternummern: Ouvertüre zu Koriolan Op. 62, Gratulationsmenuett (Es-dur), Ouvertüre »Namensfeier« Op. 115 und Symphonie (A-dur, Nr. 7) Op. 92 wurden vorzüglich ausgeführt und bewiesen aufs Neue, dass unser Orchester den Vergleich mit anderen grösseren städtischen Orchestern nicht zu scheuen braucht. Eine besondere Zierde wurde der Aufführung durch die Mitwirkung des Herrn Lauterbach, der Beethoven's Violinkonzert und die Romanze in F-dur, und der Frau Keller, welche einige wunderschöne Lieder Beethoven's vortrug, gegeben. Das Violinkonzert hörten wir hier zum ersten Male; der genannte Künstler spielte es entzückend schön. Die Komposition und Ausführung waren in gleicher Weise geeignet, unvergessliche Eindrücke zurückzulassen. Bedenkt man, dass in früherer Zeit kaum Ein Konzert während der Saison hier zu ermöglichen war, so muss die Thatsache, dass in den letzten Monaten unter anerkennungswerther Theilnahme des Publikums deren neun gegeben werden konnten, als eine sehr erfreuliche bezeichnet werden.

✱ **Oldenburg.** A. Dietrich's schon früher besprochenes Werk »Die Braut vom Liebenstein« wurde am 23. April zum zweiten Male hierselbst zur Aufführung gebracht. Der Dichter hatte inzwischen einige Aenderungen im Texte gemacht, wodurch nicht allein mehr Klarheit in die dramatische Entwicklung gekommen ist, sondern auch dem Komponisten Gelegenheit geboten wurde, einige glanzvolle und höchst wirksame Nummern einzulegen. So kündigt sich Kuno (das dämonische Prinzip) charaktervoll schon anfangs an und fesselt von vorn herein den Zuhörer für diesen Charakter; so treten kräftig Walter und Kuno in feindlicher Haltung einander gegenüber in dem Duett »Wohl halten hier bess're Männer«. Besonders wirksam sind die Frauenchöre im zweiten Theile, welche neu hinzugekommen sind; das Lied z. B. »Sahst du das Schifflein gleiten« ist von wundersam zartem und innigem Ausdruck, während die Abschiedsscene zwischen Walter und Hildegunde unsere ganze Theilnahme in Anspruch nimmt. — Die Entgegennahme dieses Werkes von Seiten des Publikums war daher diesmal noch lauter und allgemeiner in ihrer freudigen Kundgebung als das Erstemal. Wenn wir nach mehrmaligem Hören des Werkes zu der Ueberzeugung gelangt sind, dass dasselbe nach allen Seiten als ein lebensfähiges sich ankündigt, als ein Werk, welches reich an fesselndem und mannigfaltigen Inhalt, reich und neu an musikalischen Formgestaltungen erscheint, so können wir uns der Hoffnung nicht verschliessen, dass dasselbe bald allgemeine Verbreitung finden werde. Die hiesige Aufführung war durchweg gelungen. Die Chöre traten frisch und kräftig, theilweise schwunghaft hervor, das Orchester schloss sich mit gewohnter Diskretion an, soweit es in den Kräften jedes Einzelnen stand, die Solisten waren theilweise vorzüglich, namentlich Herr M. Stägemann aus Hannover, Herr J. aus Bremen und Frau Katharina Engel von hier.

✱ **Osnabrück.** In den Konzerten des Musikvereins, der bisher unter der Direktion des Herrn Dr. Ed. Kreuzhage stand, und in drei Triosoiréen, die derselbe mit dem Pianisten Herrn Weiss und dem Cellovirtuosen Herrn Gowa veranstaltete, kamen in diesem Winter folgende Werke zur Aufführung: Beethoven, Symphonie B-dur, Trios C-moll und B-dur Op. 96; Mozart, Ouvertüre zur »Entführung« und

Arien aus dem »Figaro«; Händel, Chöre aus dem »Samson«; Bach, Fugen für Klavier und *Air* für Cello; Haydn, Trio G-dur; Gade, Symphonie B-dur; Mendelssohn, Chorlieder und Trio C-moll; Schumann, Trio D-moll und »Bilder aus Osten«; Moscheles, Klavierkonzert G-moll; Hauptmann, Chorlieder; Rubinstein, Trio B-dur; Chopin, Klavierstücke; Goltermann, Konzert für Cello; Hille, Palmsonntag für Chor; Kreuzhage, Abendfeier in Venedig für Chor. — Der um das hiesige Musikleben höchst verdiente Dr. Kreuzhage hat jetzt die Direktion des Musikvereins niedergelegt und das Anerbieten, die Leitung des Musikvereins in Witten a. d. Ruhr zu übernehmen, angenommen. Zu seinem Nachfolger ist der namentlich als Orgelspieler ausgezeichnete Herr E. Weiss aus Göttingen (jetzt Organist an der Marienkirche hierselbst) gewählt. Derselbe wird in nächster Zeit Händel's »Samson« zur Aufführung bringen. Ausserdem steht uns die Aufführung von Händel's »Jephtha« durch den Gesangverein unter Direktion des Herrn Musikdirektors C. Klein bevor, so dass wir also der Aufführung zweier Händel'scher Oratorien entgegensehen.

✱ **Speyer.** Wenn ich es unternehme, über die neuesten musikalischen Leistungen des Cäcilienvereins dahier Bericht zu erstatten, so muss ich vor Allem bemerken, dass mich ein gewisses Hochgefühl darüber, dass es eben Gutes zu berichten giebt, dazu antreibt. Cäcilienverein und Liedertafel haben sich zwar entzweit und hierdurch zunächst die Lösung umfangreicher Aufgaben sehr erschwert; diese Entzweiung aber, die, wie ich glaube, nicht bis zum Herzen gedrungen, gab zunächst Veranlassung, dass jeder dieser Vereine nun alle Kraft für sich allein aufbot, um seinen Mitgliedern etwas Erkleckliches bieten zu können. Man arbeitete jetzt so zu sagen um die Wette. Die Liedertafel, deren vorzügliche Leistungen im Männergesang bekannt sind, wusste auch einen stark besetzten gemischten Chor zusammenzubringen — um so mehr, da vor Allem die weiblichen Chormitglieder den ausgebrochenen Zwist ignorirten und hüben und drüben mitsangen, wie es sich für musikalische Seelen geziemt. Der Cäcilienverein griff die Sache umfassender auf. Er musste zwar, der Liedertafel gegenüber, auf den Männerchor verzichten, schaarte aber gleichfalls einen zahlreichen gemischten Chor zusammen, was theils wieder durch die milde Herzensstimmung manches feindseligen Tafelmannes, theils durch die freundlich gestattete Mitwirkung einer Anzahl von Schulseminaristen ermöglicht wurde. Hiezu kamen sehr erhebliche Leistungen sowohl im Sologesang, als auch auf besonderen Instrumenten. In ersterer Beziehung nenne ich die Vorträge eines jungen sehr beachtenswerthen Tenors, des Herrn Regierungs-Accessisten Max Huber, zur Zeit in Würzburg, in letzterer das virtuose Spiel des Herrn Wolfer auf dem Piano, des Herrn Schwendemann auf der Violine, des Hrn. Haber auf dem Horn. Was aber die Produktionen besonders bereicherte und denselben den günstigsten Erfolg bereitete, waren die Leistungen eines Orchesters, dessen Zusammensetzung und Wirksamkeit in diesem Grade der Vollendung hier bisher wohl noch nie gelungen war. Dem Vorstande des Cäcilienvereins ist es nämlich gelungen, einen Dirigenten zu finden, der in der Einübung und Leitung musikalischer Produktionen nicht nur eine höchst achtbare Vielseitigkeit und Virtuosität besitzt, sondern auch die ihn auszeichnende Begeisterung und Hingabe an die Sache den mitwirkenden Kräften gleichsam einzuzaubern versteht. Es ist Hr. Kapellmeister Dr. Muck von Würzburg, dem wir das Gelingen von zwei Konzerten, am 6. März und 20. April d. J., verdanken, in welchen wir ausser den angedeuteten Einzelleistungen vom Orchester die Ouvertüre zu »Ruy-Blas« von Mendelssohn, eine Fest-Ouvertüre von Brand und die Ouvertüre zur Oper »Rienzi« von Wagner; dann vom Chore mit Orchesterbegleitung ein Ensemble aus der Oper »Jessonda« von Spohr, das *Finale* des ersten Aktes aus »Loreley« von Mendelssohn, zwei sehr niedliche Chöre von dem Dirigenten und das »Hallelujah« aus dem »Messias« von Händel zu hören bekamen. Da gab es eine wahrhaft festliche Stimmung. Man fühlte, wie die Kräfte aller Glieder wachsen, wenn das Haupt ein tüchtiges ist. — Es kann hier nicht der Ort sein, mich über die aufgeführten Kompositionen auszusprechen. Sie sind fast alle allgemein bekannt, und es ist ihr theils absoluter und klassischer, theils ihr kunstgeschichtlicher Werth ausser Frage. Wir haben sie meistentheils schon besser gehört als hier, an Orten, wo man Konzerte ersten Ranges zu hören gewohnt ist — und doch, müssen wir beisetzen, haben wir uns dabei kaum mehr erfreut als hier, so gelungen war die Aufführung für Speyer. Für viele Orte mag diese Bemerkung von Interesse sein; für Speyer ist sie vielleicht ein kleiner Impuls, in den edlen Bestrebungen für eine Kunst zu verharren, in welcher die Lösung jeder Disharmonie zu den wohlthuendsten Empfindungen gehört.

✱ **London.** Das Konzert »zu Ehren Rossini's« im Krystallpalast fand am 1. Mai statt unter »Sir Michael Costa's« Direktion mit etwa 3000 »*Performers*« und vor ungefähr 20,000 Zuhörern oder Zuschauern, denn bei Aufführungen von solchen Dimensionen kann man beide Bezeichnungen mit gleichem Recht gebrauchen. Das Programm bestand natürlich aus lauter Stücken von Rossini, ausser einem »*Choral Marsch* aus Sir Michael Costa's Oratorium Naaman« — und zwar dieser *Choral-Marsch* (d. h. Choral-Unsinn) nur »auf besonderes Ersuchen«, also (wie wir schliessen dürfen) nicht wegen seines künstlerischen Werthes.

✱ **Utrecht,** 6. April. Der Violinist Bargheer, Hofkapellmeister aus Detmold, hat auf einer Kunstreise, die er im vorigen Monat durch Holland unternahm, auch unsere Stadt berührt und hier dieselben glänzenden Erfolge erzielt, die ihm nach den Berichten der Zeitungen überall zu Theil geworden waren. In zwei Konzerten und einer Quartettsoirée hatten wir Gelegenheit, den ausgezeichneten Künstler, der uns von einem früheren Aufenthalt wohlbekannt und lieb geworden war, in der ganzen Vielseitigkeit seines Talents wieder zu bewundern. Aus seinem reichen Repertoire ist uns die Gesangsscene von Spohr, die Teufelssonate von Tartini und Variationen über ein russisches Thema von David besonders eindrücklich geblieben. Im ersten Stück kam die innige Anmuth, im zweiten die feurige Kraft seines männlichen Vortrags zur Geltung; während im dritten neben allen Eigenschaften, die den Künstler ersten Rangs verrathen, vorwiegend die brillante Virtuosität zum Vorschein kam. Dabei haben Alle erfahren, in wie hohem Grade den Eindruck einer Kunstleistung die Persönlichkeit des Künstlers vertiefen kann: die Begeisterung eines mit so selbstvergessender Energie auf das Höchste gerichteten Strebens theilt unwillkürlich Allen eine ideale Stimmung mit.

✱ Dem Wiener »Fremdenblatt« entnehmen wir folgendes Dankschreiben, welches Franz Liszt von der Gesammtdirektion der »Gesellschaft der Musikfreunde« in Wien auf Anlass der kürzlich dort stattgefundenen Aufführung seines Oratoriums »Die heilige Elisabeth« erhalten hat.

»Hochgeehrter Herr!

Die enthusiastische Anerkennung, welche das gesammte musikalische Wien Ihrem epochemachenden Tonwerke: »Die Legende von der heiligen Elisabeth« bei den wiederholten, von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstalteten Aufführungen am 4. und 11. d. M. wie aus einem Herzen und Sinne dargebracht hat, gewährt der unterzeichneten Direktion eine um so vollständigere Befriedigung, als sie es aussprechen darf, dass die Gesellschaft, die sie zu repräsentiren die Ehre hat, und welche mit den Schicksalen Ihrer heute sieggekrönten Komponistenlaufbahn stets auf das Innigste verbunden war, als das vermittelnde Organ Ihrer bewunderten Schöpfung berechtigt sei, an diesem durchgreifenden Erfolge den innigsten Antheil zu nehmen.

Die Direktion preist sich glücklich, dass es ihr, Dank Ihrer »Elisabeth«, gegönnt war, ihre diesjährige Konzert-Campagne in so glänzender Weise zu beschliessen, und sie wird auch weiter ihren Stolz darein setzen, der Dolmetsch der Werke eines Tonsetzers zu sein, dessen Namen die Musikgeschichte auf demselben Blatte verzeichnen wird, auf welchem die Namen der Tonheroen Oesterreichs prangen.«

Demnach wäre der verstorbene Brendel also doch ein musikalischer Prophet gewesen. Es ist dies wohl das erste Mal, dass der Gesammtvorstand einer grossen musikalischen Gesellschaft *in corpore* und entsprechendem Bombast sich den *neo*-musikalischen Propheten anschliesst. Die »Musikgeschichte« wird ohne Zweifel auch diese Expectoration »auf demselben Blatte verzeichnen«.

Die Königlich Bayerische Hoftheater-Intendanz sieht sich mit Beziehung auf eine in Nr. 16 der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« enthaltene Correspondenz aus München zu der Erklärung veranlasst, dass die in München erscheinende Zeitschrift »Propyläen« ausschliesslich ein Verlags-Unternehmen des Herrn Friedrich Wolf ist und demzufolge auch die beiden Redakteure sich in keinem Anstellungsverhältnisse zum K. Hoftheater befinden können.

München, den 5. Mai 1869. Hochachtungsvoll

An die Redaktion Baron v. Perfall.

der Allgemeinen Musikal. Zeitung.*)

*) Eine ähnlich lautende Erklärung des Hrn. Dr. Grandaur wird die folgende Nummer bringen. Wir erlauben uns hierbei zu bemerken, dass Zuschriften und Zusendungen nur dann schnell in unsere Hände gelangen, wenn sie nicht nach Leipzig, sondern direkt nach Bergedorf bei Hamburg gerichtet werden. *D. Red.*

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. Mai 1869. Nr. 21. IV. Jahrgang.

Inhalt: Programme zu Konzerten (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Programme zu Konzerten.

1.

Analytisches und historisches Programm zu dem ersten diesjährigen Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft in London. Von G. A. Macfarren.

(Fortsetzung.)

Part II.

Symphonie Nr. 3 in A-moll. Op. 56 ..... Mendelssohn.

(Ihrer Maj. der Königin Victoria gewidmet.)

Während einer Reise nach Schottland mit seinem Freunde Klingemann, welches eine wichtige Episode war von Mendelssohn's erstem Besuch in England 1829, wurde der Saame für zwei seiner glänzendsten Werke in des jungen Künstlers Geist ausgestreut — für die Ouvertüre genannt die Fingalshöhle, und für die gegenwärtige Symphonie. Die Komposition dieser beiden bemerkenswerthen Berichte des Eindrucks der wilden Scenerie und noch wilderen Bewohner des Nordens scheint erwogen zu sein, während der Eindruck noch neu war, wenn nicht schon in demselben Augenblicke, wo er empfangen wurde. Die Ouvertüre wurde in dem nächstfolgenden Jahre beendet, aber die Symphonie erst lange nachher. Schon im November 1830 schreibt er an seine Familie über seine Absicht, eine »Symphonie in A-moll« zu komponiren; im Februar 1831 erzählt er seiner Schwester Fanny, die schottische Symphonie sei noch nicht ganz nach seinem Gefallen; wenn ihm irgend eine schöne Idee komme, würde er sie festhalten, sofort niederschreiben und später ausarbeiten; in einem Briefe vom nächsten Monat sagt er, er habe die schottische Symphonie für den Augenblick zurückgelegt. Wiederum im November 1834 erwähnt er seine Absicht, »eine Symphonie in A-moll zu komponiren«, und zwar so, als ob der Plan bereits fertig und nur noch eine Gelegenheit für die Ausführung nöthig sei; im Juli 1838 muss das Werk ihm sehr in Gedanken gelegen haben, denn er schreibt an den Violinisten David, er beabsichtige in einigen Tagen den Anfang zu machen mit der Niederschrift seiner neuen Symphonie in A-moll; und im Juni 1839 spricht er von dem Werke als immer noch »unvollendet«. Es scheint, dass das Werk erst zu Anfang 1842 in Berlin beendigt wurde; und selbst nach der ersten Aufführung machte Mendelssohn einige nicht unerhebliche Aenderungen in dieser Symphonie, indem er z. B. diejenige Passage einfügte, welche das *Scherzo* mit dem *Andante* verbindet. Hieraus lernen wir, dass es dieses Künstlers Art war, eine Komposition in seinem Kopfe zur Reife zu bringen, bevor er sie dem Papier übergab, und dass dieser Prozess der Reife bei dem gegenwärtigen Werke ein besonders langer und mühevoll sorgfältiger muss gewesen sein. Die erste öffentliche Aufführung fand statt im Leipziger Gewandhause im Frühling 1842, und in London wurde das Werk unter Leitung des Komponisten zuerst in dem Philharmonischen Konzert am 13. Juni desselben Jahres gegeben, nachdem eine vorläufige Probe dazu unter Professor Sterndale Bennett's Leitung veranstaltet war.

Eine Spezialität dieses Werkes ist, dass jeder seiner Sätze dem voraufgehenden unmittelbar folgt; in zwei Fällen wird die verbindende Kette durch eine besondere Passage hergestellt. Abgesehen von der gedruckten Angabe, bildet die Erinnerung an die mehrfache Aufführung durch den Komponisten in dieser Hinsicht genügenden Anhalt. Dieselbe Vereinigung aller Theile eines Werkes ohne unterbrechende Pausen haben wir in Beethoven's Violinquartett in Cis-moll; auch in einigen seiner Orchester- oder Kammerwerke sind zwei der Sätze ähnlich verbunden, — aber als Symphonie ist die gegenwärtige die einzige, welche von Anfang bis zu Ende ununterbrochen fortschreitet.

Andante con moto. — Allegro poco agitato. — Andante come I^mo (A-moll).
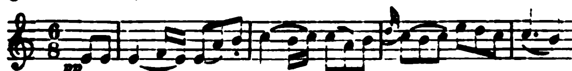


So beginnt die Symphonie, mit einer weit klarer gegebenen Melodie, als meistens in dem einleitenden Satze einer Komposition von der Ausdehnung der gegenwärtigen zu finden ist. Es folgt eine Passage für blosse Violinen von seltener Intensität,
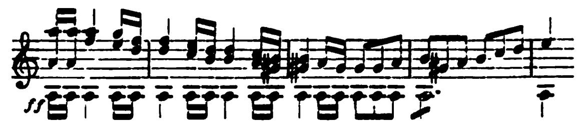


welche während einer Wiederholung der anfänglichen Melodie fortgesetzt wird.

Das Hauptthema des *Allegro*, zu welchem das Vorhergehende leitet,
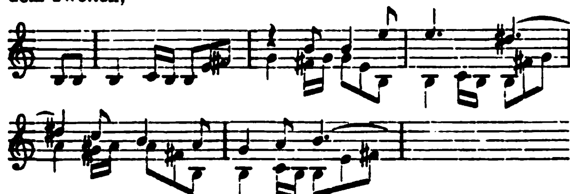


erlangt einen besonderen Effekt durch die Verdoppelung der Klarinette in der Oktave unter den Violinen, welches gleichsam einen Reflex bildet der hauptsächlichen und mehr substantiellen Töne in Klänge von delikaterem und mehr ätherischem Charakter. Ein sehr stufenweiser Aufgang bereitet den Hörer auf

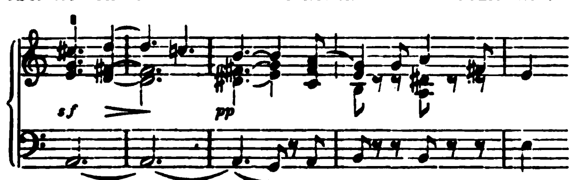
den ersten Eintritt des vollen Orchesters und auf das »assai agitato« vor, welches den erregten Charakter dieser Passage kennzeichnet:
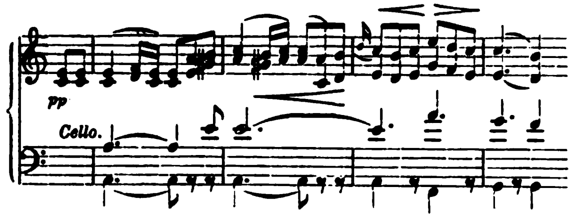


Das erste Thema ist trefflich geeignet als Kontrapunkt zu dem zweiten,



und hält dasselbe in besonderer Einheit mit dem Ausdruck des Ganzen. Eine etwas ungewöhnliche Abweichung von der Tonart unterbricht den Schluss dieser Melodie, unsere Gedanken ergötzend wie durch einen plötzlichen Schmerz oder Schrecken, aber sie dann sanft zu dem natürlichen Flusse zurückleitend.



Die Modulation, welche den Anfang des zweiten Theils ankündigt, erzeugt einen der bemerkenswerthesten und individuellsten Effekte, die überhaupt in der Musik möglich sind. Es ist hier nicht der Ort, das theoretische Phänomen zu erörtern, welches die ausserordentliche Wirkung des Wechsels der Tonart an dieser Stelle vielleicht erklären mag, aber die Aufmerksamkeit wenigstens wollen wir darauf hinlenken und auf die so bewerkstelligte gänzliche Veränderung des Gefühls. Die Fortsetzung des zweiten Theils lässt in der erfindungsreichen Entfaltung der bereits dargelegten Ideen ein eigentlich gelehrtes Gesicht gar nicht aufkommen. Das Wiederauftreten des ersten Themas ist besonders anziehend gemacht durch die Gegenmelodie des Violoncells, — eine glückliche Anwendung einer glücklichen Erfindung, welche von Mendelssohn zuerst zur Bereicherung dieses stets anziehenden Nebentheils in dem Ganzen eines Satzes verwandt wurde.



Mit einer dem Anfange des zweiten Theiles entsprechenden Modulation beginnt die *Coda*, und dieser Theil des *Allegro* führt uns zuerst einen unvorbereiteten Zug von den heftig rauschenden Passagen vor, die dann den höchsten Punkt der Erregung erzeugen.

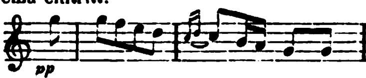
Das *Allegro* sinkt ab in eine Wiederholung des einleitenden *Andante*, und dies beschliesst dasjenige, was als der erste Satz einer Symphonie angesehen werden muss.

Vivace non troppo (F-dur).

Obwohl von dem Komponisten nicht so bestimmt, ist dieses Stück doch wesentlich ein *Scherzo*, und eins von demjenigen Charakter, welchen Mendelssohn erzeugte und zur Vollkommenheit brachte und der immer als ihm besonders eigenthümlich betrachtet werden muss. Nach den wenigen verbindenden Takten zu dem voraufgehenden *Andante* beginnt das Hauptthema so:
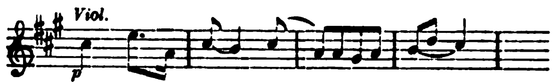


und setzt seinen sehr charakteristischen Gang fort, bis das zweite Thema eintritt.



Hervorstechende Züge in der Ausarbeitung dieser Ideen in dem zweiten Theile sind der rauhe, dickleibige Ton, welcher dem ersten Thema verliehen wird, sobald ein Theil desselben in den Violoncellos erscheint, der zierliche, nette Klang, den es annimmt, wenn es von den tiefen Tönen der Klarinette gespielt wird, und vor Allem der entschiedene Fortgang, durch welchen die Rückkehr zu dem Hauptthema in der ursprünglichen Tonart bewirkt wird. Die Verwendung der tonischen Septime mit der Auflösung nach der Dominante ist eine hervorstechende Schönheit in der *Coda*. Der Satz glänzt überall von der Lebhaftigkeit und dem Humor, welche diesem Autor so eigenthümlich sind, und ist eins der wirkungsvollsten Specimen einer Klasse von Musik, in welcher er einzig dasteht.

Adagio (A-dur).

Dieser Satz ist mit dem vorigen durch die wenigen ersten Takte verbunden. Aus ihnen bricht jener köstliche Gesang hervor, der, nachdem man ihn einmal vernommen hat, zu dauerndem Vergnügen sich einprägt.



Besonders hervorragend in all dieser Lieblichkeit ist der tiefe Seufzer, den die folgenden Takte kundgeben.
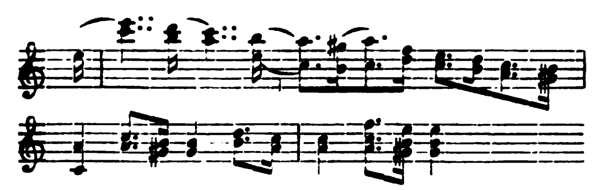


Der Charakter wird gänzlich geändert hinsichtlich der musikalischen Idee, der orchestralen Färbung und des Ausdrucks, durch den Eintritt eines anderen Subjekts,
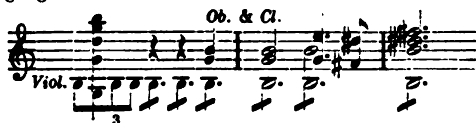


dessen kriegerische Accente in der Wiederholung der obigen sanften Phrase (die aber jetzt in einer anderen Tonart auftritt) zerschmelzen. Die variirte Orchestration und die Beigabe einer laufenden Violinfigur in der Begleitung verleihen dem eröffnenden Thema bei seiner Wiederkehr frischen und gesteigerten Reiz, worauf die Wiederholung des ersten Theils sich zu einer *Coda* ausbreitet, welche dem Hörer in jeder rhythmischen Periode neuen Reiz darbietet.

Allegro vivacissimo (A-moll). — *Allegro maestoso assai* (A-dur).
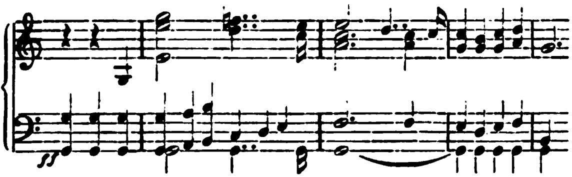
Der gebieterische Ton und machtvolle Accent der Violinen giebt dem wild energischen Subjekt dieses Finalthemas den äussersten Nachdruck.



Der Gang zu dem zweiten Thema ist gleich in seiner erstaunlichen Wirkung und in den Mitteln, wodurch dieselbe erzeugt wird; das Voraufgehende bereitet auf den Eintritt eines neuen Themas in C-dur vor, aber die Zurückhaltung derjenigen Note, welche dahin führen würde und ihre Verwandlung in die Dominante von E-moll raubt dem Hörer gleichsam seinen Schutz und attakirt seine Aufmerksamkeit an einem Punkte, welcher unzugänglich schien.



Kaum weniger unerwartet kommt der Abgang des zweiten Theils dieses Subjekts in C-dur, wo die drei kommandirenden Töne, welche es einführen, von besonderem Nachdruck sind,



und es ist ein Beweis von dem unendlichen Reichthum an Hülfsmitteln dieses Komponisten und von seiner grenzenlosen Sorgfalt, jedes Theilchen seines Werkes vollkommen zu gestalten, dass er bei der Wiederholung dieses Satztheiles die angeführte edle Passage weglassen konnte und dabei im Stande war, eben aus des Hörers getäuschter Erwartung wegen ihrer Nichtwiederkehr die Mittel zur Erregung eines neuen Interesses zu gewinnen. Manche andere Schönheiten übergehend, weil ihrer zu viele sind, nicht weil sie weniger bemerkenswerth sind als die bereits angeführten, darf doch die bewundernswerthe Orchestration, welche den der Wiederholung des Hauptthemas voraufgehenden Bässen eine überwältigende Macht verleiht, nicht übersehen werden; noch die ebenso poetisch als musikalisch schöne neue Behandlung des zweiten Subjekts, wenn es zuerst der Klarinette gegeben und dann auf diesem Instrumente verlängert wird, während der Fagott es aufs Neue ergreift.

Die *Coda* — denn als solche muss es angesehen werden — weicht von der gewöhnlichen Form ab und kann eher als ein Epilog zu dem ganzen Werke, denn als eine Verlängerung des letzten Satzes, angesehen werden. Sie besteht gänzlich aus einer einzigen breiten, strömenden Melodie,



welche während ihrer Dauer dem Ohre in steigender Anschwellung sich vernehmlich macht, weil die Instrumentation beständig voller und voller wird, bis sie den höchsten Punkt der Kraft erreicht, und damit dieses Meisterwerk einem würdigen Schlusse zuführt.

Mendelssohn sagte, dass er bei der Abfassung dieser *Coda* fühlte, dass die Arbeit von Jahren vollendet war, und dass er glücklich, wenn nicht stolz war, sein Werk also beendet zu haben.

Aria, »*Pur dicesti*« . . . . Lotti.

Mademoiselle **Anna Regan.**

(Folgt der Text.)

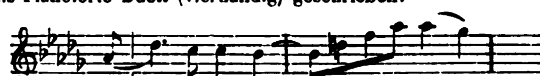
Antonio Lotti wurde um 1660 geboren und starb in Venedig 1740. Er war Kapellmeister am St. Markus und schrieb viele Kirchenmusik im ernsten Stil. Er komponirte mancherlei Opern für Venedig und war von 1718 bis 1720 am Hoftheater zu Dresden engagirt. Er war ebenfalls der Autor verschiedener Kantaten und anderer Kammermusiken, welche, gleich seinen Opern, von seiner Kirchenmusik an Stil sehr verschieden sind. Er war der Lehrer von Marcello und Galuppi.

Abendlied, Op. 85, Nr. 12 . . . . . . Schumann.

Loure und **Prélude** in E-dur . . . . J. S. Bach.

Violin-Solo, **Herr Joachim.**
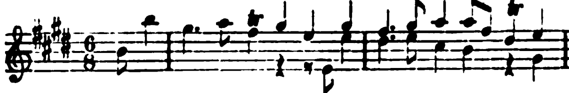
Das erste dieser drei Stücke ist aus dem »Zweiten Album, 12 Klavierstücke für kleine und grosse Kinder«, ursprünglich als Pianoforte-Duett (vierhändig) geschrieben.



Herr Joachim hat das, was den Singpart eines Liedes bildet, für die Violine übertragen und dabei in einer überaus delikaten Weise das frühere Akkompagnement für das Orchester übertragen; und hierdurch ist die ursprüngliche Vorschrift »Ausdrucksvoll und sehr gehalten« mindestens eben so gut erfüllt, als durch die Mittel, welche Schumann selber anwandte.

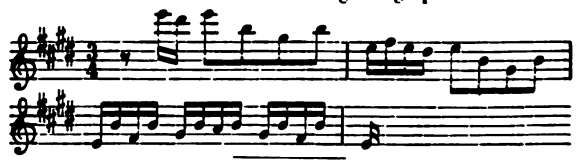
Die anderen beiden Stücke sind aus einer Sonate in E-dur für *Violino solo*, wenn die einzelne Nummer einer Folge von sechs Kompositionen so genannt werden mag, die unter dem Gesammttitel »*Studio, ossia Tre Sonate*« im Druck erschienen. Es ist Simrock's Ausgabe, welcher der obige Titel, in Ermangelung einer besseren Autorität, entnommen ist; und die widerspruchsvolle Art desselben scheint eher eine Bestätigung seiner Richtigkeit zu sein. Drei der sechs Serien von Sätzen in der genannten Ausgabe enthalten Fugen und andere Sätze von künstlicherem Charakter, als in den drei anderen zu finden sind; und dies mag vielleicht erklären, dass sie von den übrigen durch die Bezeichnung »*Sonata*« unterschieden sind, wogegen die übrigen drei eher als Suiten klassificirt werden könnten, weil sie gänzlich aus leichten Stücken, meistens aus Tänzen, bestehen, ähnlich manchen Bach'schen Klaviersuiten. Die Serie in E-dur gehört zu den letzteren und schliesst folgende Stücke in sich: *Prélude, Loure, Gavotte e Rondo, Minuetto Imo, Minuetto IIdo, Bourrée* und *Gigue*, alle in derselben Tonart.

Die *Loure* war ein langsamer, graziöser Tanz, über dessen Gestalt ich nichts Näheres zu erfahren vermag. Die Schritte in demselben, behauptet man, seien denen des Menuetts mehr oder weniger ähnlich gewesen.



Das *Presto* bildet nicht blos das Präludium in dieser Suite, sondern nimmt dieselbe Stellung ein in einem Werke betitelt »Kantate bei der Rathswahl zu Leipzig«, welches mit den Worten »Wir danken dir, Gott« beginnt und im Jahre 1731 bei der genannten Gelegenheit zur Aufführung kam. In der Kantate ist das Stück nach D-dur transponirt, der ursprüngliche Violinpart der Orgel übertragen und eine Orchesterbegleitung hinzugefügt. Es ist mehr als gerechtfertigt, des Komponisten eigene Begleitung in diejenige Tonart zu übertragen, in welcher er zuerst

das Stück niederschrieb, um es so dem ursprünglichen Violinpart anzupassen und diesen dadurch mit den späteren Gedanken des Künstlers zu bereichern. In dieser Form wird das Stück hiermit zum ersten Male in England gespielt.

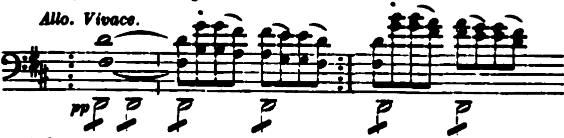


Ouverture (Lodoiska). . . . . Cherubini.
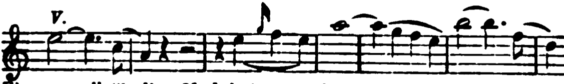
Maria Luigi Carlo Zenobio Salvator Cherubini wurde am 14. September 1760 in Florenz geboren und starb in Paris am 3. Februar 1842. Cherubini war ein grosser Liebling der Philharmonischen Gesellschaft in ihren früheren Tagen. Die Ouvertüre zu seiner Oper »Anacréon« war das Anfangsstück ihres allerersten Konzerts; und nicht blos wurde diese in der ersten Saison wiederholt, sondern auch noch fünf andere Ouvertüren und verschiedene Gesangstücke von seiner Komposition damals gegeben. Im Jahre 1815 wurde er engagirt, um einige der Konzerte zu leiten und für die Gesellschaft drei Werke zu schreiben — die Kantate »La Primavera«, eine Ouvertüre und eine Symphonie; die letzte davon, seine einzige Produktion dieser Art, arrangirte er später als ein Streich-Quartett.

Die Oper von »Lodoiska« — ursprünglich als eine »*Comédie héroïque*« bestimmt — wurde am 18. Juli 1791 im Feydeau-Theater in Paris zuerst aufgeführt. Ihr Erfolg war zuerst nur mässig, vielleicht wegen der Popularität von Rudolph Kreutzer's Oper über denselben Gegenstand. Die Ouvertüre wurde am 31. Mai 1813 in dem sechsten Konzert der Philharmonischen Gesellschaft gespielt, seit welcher Zeit sie elfmal von den Subscribenten ist willkommen geheissen worden.

Das Stück beginnt mit einem einleitenden Satze, welcher von dem Komponisten »*Adagio*« überschrieben ist, aber stets schneller genommen wird als diese Bezeichnung vorschreibt. Das *Allegro vivace* beginnt so:



und das zweite Thema kommt etwas ungewöhnlich in der Molltonart der Dominante hervor, mit dieser Phrase —



Eine unvollständige Modulation im Laufe dieses Themas nach C-dur überrascht den Hörer, ohne ihn zu befriedigen; aber der Wechsel aus A-moll in A-dur in der Folge hat den gewohnten glänzenden Effekt einer solchen Tonänderung. Das Anfangsthema wird hierauf wiederholt, ohne eine der Durcharbeitungen eines zweiten Theils, und der erste Theil in der gebräuchlichen Wechsellage abermals vorgeführt. Hier jedoch erfolgt nicht der Schluss der Ouvertüre, wie man nach der gewöhnlichen Praxis erwarten sollte, die *Coda* bildet einen grossen Theil des Satzes und beansprucht die Aufmerksamkeit sowohl durch ihren Inhalt, wie durch ihre Länge. Die melodische Phrase, mit welcher dieser Theil des Stückes beginnt,



ist nicht vorgeschattet, und ihr Charakter, wie auch die sie einführende Periode ist Alles im besonderen Sinne Cherubinisch.

Die mancherlei neuen Lichter, welche in der Musik erschienen sind seit dieser Meister seinen Ruhm begründete, haben seine Schätzung beträchtlich geändert; aber, obgleich er nicht länger als der einzige Musiker angesehen werden kann, der neben Beethoven zu stellen ist, muss er doch stets als derjenige geehrt werden, der sich den Einflüssen sowohl seines Geburts- wie seines Adoptivlandes widersetzte und mit tiefem Ernst den höchsten Resultaten seiner Kunst nachstrebte.

(Schluss folgt.)

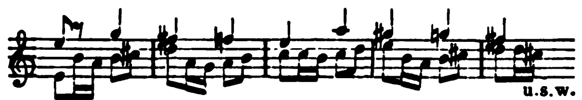
Anzeigen und Beurtheilungen.

J. S. Bach, Ausgewählte Stücke aus den Violin-Solo-Sonaten, für das Pianoforte bearbeitet von **Joachim Raff.** Heft 2, 3, 4 Preis à 25 Ngr. Leipzig, J. Rieter-Biedermann.
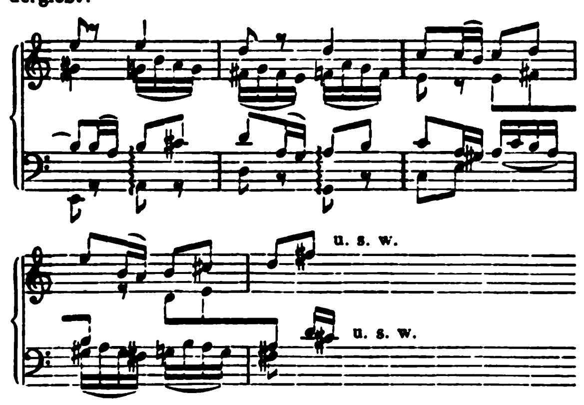
H. D. Das erste Heft der vorliegenden Sammlung, welches die berühmte Chaconne aus der D moll-Sonate enthält, zeigten wir in Nr. 21 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung an, und sahen uns damals veranlasst, auf Grund eines darin hervortretenden übermässigen Strebens, aus der Komposition für Violine ein nach modernem Maassstabe brillantes Klavierstück zu machen, den Wunsch nach grösserer Einfachheit, nach selbstloserer Hingabe an den Gedanken Bach's laut werden zu lassen. Sei es nun Folge dieses Wunsches, sei es das eigene richtige Gefühl des Herausgebers, unter allen Umständen dürfen wir sagen, dass in den vorliegenden drei ferneren Heften der Ausgabe eine bei weitem grössere Selbstbeschränkung sich kundgiebt, und dem Ziele, die Bach'schen Sätze zu wirksamen Klavierstücken im Charakter des Klaviersatzes und doch im Geiste Bach's zu liefern, bei weitem näher gekommen ist. Nicht blos sind die Bach'schen Motive durchweg in einfacher und deutlicher Gestalt, in einer Begleitung, die sie nicht erdrückt sondern hebt und schmückt, übertragen, sondern mit Geschick wird auch an den Stellen, die von Bach mehrstimmig gedacht, aber bei der Unvollkommenheit des Instruments nicht völlig mehrstimmig gesetzt sind, die thematische Ausführung aus dem Charakter des Ganzen heraus vorgenommen und die hinzugefügten Figuren und Motive fügen sich organisch ein; es ist eben das geschehen, was von einem begabten und geübten Musiker, der, wie das heute erstes Erforderniss ist, Bach gründlich kennt, erwartet werden muss, auch ohne dass gerade von einem gleichsam congenialen Nachschaffen gesprochen werden könnte. Im Einzelnen würde man nun auch in diesen Heften immer noch Manches bezeichnen können, was mehr nach moderner Weise als nach Bach'schem Stile geschrieben ist, man würde in der Wahl der zum Uebergang gewählten Harmonien, in einer mitunter zu grossen Kühnheit im Einsatz dissonirender Akkorde oder in Füllung einfacherer Harmonien und Aehnlichem zweifeln dürfen, ob Bach je so geschrieben haben würde; und was auch diesmal wieder mit Bedenken aufgenommen werden muss, es finden sich positive Aenderungen der von Bach bestimmt angedeuteten Modulation, wo es dem Fortgange der vom Bearbeiter einmal gewählten Weise sich bequemer anpasste, wo aber die Pietät verlangt hätte, lieber eine Reihe bereits fertiger Takte wieder umzustossen, als Bach zu ändern. Auch die mehrmalige Aenderung der Lage der Hauptmotive namentlich in den Fugen, z. B. wo das, was bei Bach oben liegt und sich daher am entschiedensten einprägt, in mittlere Stimmen verlegt wird, ändert den Charakter des melodischen Zusammenhangs entschieden, wenngleich dies in den Forderungen der aufs Klavier zu übertragenden Mehrstimmigkeit eher seine Begründung finden konnte.

Der Bearbeiter hält sich, wie schon das erste Heft zu er-
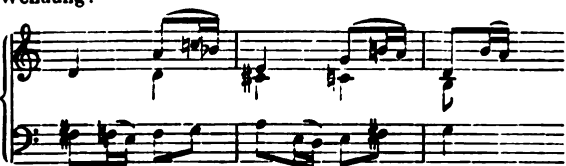
kennen gab, weder an die Reihenfolge der Bach'schen Sonaten, noch der einzelnen Sätze derselben, sondern wählt sich dieselben aus, wie sie zu seiner Bearbeitung am passendsten scheinen. Das **zweite Heft** bringt **Präludium und Fuge** aus der Sonate in **A-moll**; namentlich ist hier bei der Fuge das Geschick anzuerkennen, mit welchem der belebte Charakter derselben auch in der Bearbeitung, die so vielfach vermehren und füllen musste, mitunter freilich auch dem Bach'schen Gedanken etwas Gewalt anthut, beibehalten ist und der lebendige Fluss nirgends ins Stocken geräth. Harmonische Aenderungen fielen uns verschiedene auf, so in dem Präludium, S. 5 Syst. 4 T. 2 (*Cis* statt *C* im Bass), S. 6 Syst. 3 T. 2 (auch der Bass geändert), S. 4 T. 2 (das Bach'sche *Fis* am Schlusse nicht berücksichtigt). Um ein Beispiel der oben erwähnten Lagenveränderungen zu geben, woraus man sehen wird, dass dieselben nicht ohne eine entschiedene Aenderung des Charakters bleiben, nehmen wir folgende Stelle aus dem Anfange der A moll-Fuge:



welche Raff (S. 7 Syst. 3 Buchst. A) folgendermaassen wiedergiebt:



Auch S. 10 Syst. 5 T. 4, und S. 12 Syst. 1 T. 6 finden sich Aenderungen, von anderem Kleinern abgesehen; folgende Wendung:



wird man schwerlich als im Sinne Bach's gesetzt anerkennen können. Das **dritte Heft** enthält Stücke aus drei Sonaten; zuerst **Sarabande** nebst **Double** aus der Sonate **H-moll**; in ersterer sind diesmal namentlich die vollgriffigen Akkorde sehr wohl angebracht, das folgende mit einer durchweg einfachen Begleitung versehen; hierauf **Menuett I** und **II** aus der **Edur-Sonate**; dann die kräftig-lebendige **Bourrée** (nebst **Double**) in **H-moll**, welche vielleicht durch die zu grosse Voll- und Weitgriffigkeit etwas an ihrer Beweglichkeit einbüsst; endlich **Presto** aus der Sonate in **G-moll**, dessen Bearbeitung wir als besonders glücklich bezeichnen möchten, freilich aus dem einfachen Grunde, weil hier der Bearbeiter den richtigen Takt gehabt hat, ausser einer ganz einfachen und anspruchslosen Begleitung dem leichthinfliegenden Stücke Nichts weiter hinzugefügt zu haben. Das **vierte Heft** endlich bringt uns **Präludium und Fuge** in **C-dur**, beide, wie uns scheint, sehr glücklich und durchaus mit der Wirkung des Originals, soweit das überhaupt möglich ist, übertragen. An verschiedenen Stellen der Fuge namentlich könnte man wieder bedenklich sein, doch wollen wir hier nicht weiter ins Einzelne gehen. Die vom Original abweichende Gestaltung der Figur S. 8 Syst. 1 Takt (u. s. w.) beruht wohl auf einem Stichfehler.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** Der akademische Gesangverein **Arion** feierte an den Tagen des 10. und 11. Mai sein zwanzigjähriges Stiftungsfest und konnte dies in keiner würdigeren Weise als durch das am 10. Mai gegebene Kirchenkonzert thun. Dasselbe fand in der Thomaskirche statt und brachte von älteren Werken den Choral »Komm, heiliger Geist«, »*Quocunque pergis*« von Palestrina, »Bitte um Hilfe« von B. Klein, und ausserdem *Pater noster* von Liszt (mit Orgelbegleitung), *Gloria* aus der Missa Nr. 2 von Volkmann, »Du, Herr, der Alles wohlgemacht« von Hauptmann, »Seele, was betrübst du dich?« von Rich. Müller, Motette (vierstimmig) von E. Fr. Richter, Motette (achtstimmig) von Jadassohn und »*Veni creator spiritus*« von Verhulst. Die beiden Motetten von Richter und Jadassohn sind dem Arion zu seinem Feste komponirt und gewidmet, und ist es besonders die Richter'sche Komposition, welche von edler und weihevoller Empfindung gehoben wird und den Männergesangvereinen warm zu empfehlen ist. Auch die Jadassohn'sche Motette hat uns wohlgefallen, sie konnte jedoch eine grössere Wirkung, die man von dem Werke, da es achtstimmig ist, erwartete, nicht erzielen. Ausserdem hörten wir an Solovorträgen eine Sonate für Violine von Händel, vorgetragen von Herrn Konzertmeister **Bolland**, »Sei getreu bis in den Tod« aus »Paulus«, gesungen vom Hofopernsänger **Unger** aus Kassel, und an der Spitze des Konzerts ein Orgelpräludium von E. Fr. Richter, gespielt von Hrn. Organisten **L. Papier**. Ist schon die ganze Zusammenstellung des Programms eine glückliche zu nennen, so gewann es noch für die zahlreichen Zuhörer das höchste Interesse durch die tadellose Ausführung sämmtlicher Chöre; Alles wurde mit seltener Präcision und Nüancirung, mit Wärme und Verständniss gesungen, und gebührt jedenfalls dem tüchtigen Dirigenten des Arion, Herrn **Richard Müller**, Dank und Anerkennung in hohem Grade. Herr **Bolland** spielte die Händel'sche Sonate mit edler Empfindung und grosser Feinheit, nur schien er im Anfange etwas ängstlich zu sein, was dieser tüchtige Geiger wirklich nicht nöthig hätte. Hrn. **Unger's** Stimme schien uns gegen früher bedeutend gewonnen zu haben und war sein Vortrag der Paulus-Arie, wenn auch nicht ein vollendeter, so doch ein höchst befriedigender zu nennen. Endlich ist noch sehr lobend zu erwähnen Hrn. **Papier's** Vortrag des Richter'schen Orgelpräludiums, sowie seine diskrete und angemessene Begleitung der übrigen Werke. — Aus dem Programm des am 11. Mai im Garten des Schützenhauses stattgefundenen Konzerts sind hervorzuheben: Konzert-Ouvertüre von Rietz, »Der Morgen« für Männerchor und Orchester von Rubinstein, »Die drei Worte des Glaubens« von Zöllner, »Das Kirchlein« von Becker, »Abendruhe« von Hauptmann, »Frühlingsnahen« von Kreutzer, »Der Jäger Heimkehr« von Reinecke, »Wallenstein's Lager und Kapuzinerpredigt«, Symphoniesatz von Rheinberger, Chor aus »Oedipus« von Mendelssohn, Morgenlied von Rietz, Trinklied von Rich. Müller, Waldlied aus »Der Rose Pilgerfahrt« von Schumann, »Die Müllerin« von Leonhardt, »Die Pappeln« von Kunz, »Wer ist unser Mann?« von Zöllner.

✱ **Bremen.** Die letzten Scheidegrüsse des musikalischen Winters hinterliessen Eindrücke der erfreulichsten Art. Die Singakademie, unter Leitung des Herrn Musikdirektor **Reinthaler**, führte am Charfreitag die Matthäus-Passion von Bach auf, wobei Fräulein **Schrötter** vom hiesigen Theater, Frl. **Franziska Schreck** aus Bonn, Herr **Wolters** aus Braunschweig und Herr **Carl Hill** aus Schwerin die Solopartien vertraten. Die Aufführung ging gut von Statten. Chor und Orchester entledigten sich ihrer Aufgabe mit eifriger Hingebung, die Soli waren durchgängig in guten Händen. Die Stimme des Herrn Wolters, welche in der Höhe leicht anspricht, eignet sich sehr gut zu der Partie des Evangelisten. — Am 27. April gab die Singakademie, im Verein mit der Liedertafel, ein Konzert im Unionssaale, in welchem Chöre a capella und mit Klavierbegleitung vorgeführt wurden. Die Chöre: »Wie lieblich sind deine Wohnungen« aus dem Requiem von Brahms und »Das Mädchen von Kola« von Reinthaler waren noch in Erinnerung von Aufführungen im vorigen

Jahre her, wo ein vollständiges Orchester mitwirkte. Es ist leicht erklärlich, dass eine Aufführung mit Klavierbegleitung den Eindruck, welchen diese Musikstücke bereits hervorgebracht hatten, nicht steigern konnte. Lieder und Balladen für gemischten Chor von Schumann: John Anderson, Haidenröslein und Schön Rothtraut, wurden sehr gut gesungen und gefielen ausserordentlich. Sologesänge wurden von Mitgliedern der Gesellschaft ausgeführt, und es wurde wirklich Tüchtiges geleistet. Ein besonderes Interesse erhielt der Abend durch Gesangvorträge (Sopran), welche ein früheres Mitglied der Akademie, nach mehrjähriger Abwesenheit für einige Wochen nach Bremen zurückgekehrt, zum Besten gab. — Ein Konzert des Domchors stellte die Leistungsfähigkeit dieses Chors in ein sehr günstiges Licht. Mit Ausnahme der ersten Nummern, welche nicht immer ganz rein gesungen wurden, lässt sich nur Gutes über die Produktionen des Abends sagen. Man kann dem Chore, wie dessen eifrigen Dirigenten, Herrn Kurth, zu solchem Erfolge wohl gratuliren. Hr. Musikdirektor Reinthaler trug eine Transscription für die Orgel aus der Matthäus-Passion vor, Herr Konzertmeister Böttjer ein *Andante religioso* von Joseph Bott. Fräul. Mathilde Schlömann sang: »*Pietà signore*«, Kirchenarie von Alessandro Stradella, und »*Lascia ch'io pianga*«, Arie von Händel. Die Stimme der jungen Sängerin klang edel und schön. Beide Arien wurden von ihr in einfacher, durchaus verständiger Weise vorgetragen. — Im elften und letzten Privatkonzert sang Herr Max Stägemann aus Hannover und wirkte durch seinen schönen Gesang sehr anregend auf die Zuhörer. Herr Weingardt (vom hiesigen Orchester), welcher für den plötzlich erkrankten Herrn Jakobsohn als Solospieler eintrat, spielte: Romanze für Violoncello von Grützmacher und *Andante* von Molique. Beide Vorträge zeigten eine Sicherheit, die besonders in Betracht der plötzlichen Unternehmung sehr anzuerkennen ist. Die Pastoralsymphonie von Beethoven, eine (hier schon gehörte) Ouvertüre zu Schiller's »Maria Stuart« von Georg Vierling und die Ouvertüre zum »Freischütz« von Weber wurden vom Orchester sehr gut executirt. — Neben den in diesen Blättern bereits besprochenen Konzerten war hier im Laufe des Winters auch auf dem Gebiete der Kammermusik eine rege Thätigkeit entfaltet. Das Quartett Jakobsohn gab sechs Quartettabende. Die Herren Engel, Konzertmeister Böttjer und Cabisius hatten sich verbunden zu vier Trio-soiréen. Für Kammer- und Salonmusik waren ausserdem noch Soiréen unternommen von Frl. Marie Kotzenberg, Hrn. Jakobsohn und Herrn Weingardt. Herr Manns, Mitglied des Jakobsohn'schen Quartetts, erregte allgemeines Interesse durch ein von ihm komponirtes Quartett für Streichinstrumente. Unverkennbare Begabung, sowie ernstes Streben traten bei dieser Komposition zu Tage. Die Anerkennung, welche das Werk gefunden hat, wird gewiss anregend auf den jungen Komponisten gewirkt haben. Ueber weitere Resultate seines Fleisses günstig berichten zu können, soll uns stets zur Freude gereichen.

* **London.** (Saison 1869/70 im Krystallpalast.) Von der sechszehnten Saison dieses grossen und in mehr als einer Hinsicht merkwürdigen Etablissements ist vor einiger Zeit ein Prospekt erschienen, den wir im Auszuge mittheilen, um unseren Lesern eine Uebersicht dessen zu geben, was dort im Laufe eines Jahres gegeben und durch welche Mittel das Publikum angezogen wird. Ursprünglich war die Absicht, dass die Anziehung von allen Künsten und Gewerben gleichmässig ausgehe, namentlich von den bildenden Künsten und fremdländischen Sehenswürdigkeiten. Mit der Zeit ist dies Alles aber wesentlich nur zu Dekoration und Staffage herabgesunken und die Musik der einzige, stets neue und wirksame Anziehungspunkt geworden. Die technischen Leiter dieses Geweses, Robert K. Bowley, der Direktor, und G. Grove, der Sekretär, sind musikbegeisterte Herren; der erste ist seit Jahren Verwalter der *Sacred Harmonic Society* und hat in der höchst geschickten technischen Leitung dieses grossen Gesangvereins sich für sein jetziges Amt geschult, der andere, der liebenswürdige Hr. Grove, ist unter den Musikern namentlich als ein grosser Verehrer Schubert's (unter den Theologen als ein gründlicher Bibelforscher) bekannt. — Die Saison beginnt am 1. Mai. An diesem Tage fand ein Konzert zu Ehren Rossini's statt, über welches wir bereits berichtet haben. An demselben Tage wurde auch ein Transparent, welches von Herrn Matt Morgan für die Palast-Gesellschaft gemalt war und die »silbernen« und »goldenen« Illuminationen im St. Peter zu Rom darstellt, in der Konzert-Halle zuerst ausgestellt, begleitet von der Musik, welche in jener Kirche am Ostertage auf silbernen Trompeten geblasen wird. — Eine Serie von acht grossen Sommer-Konzerten auf dem Händel-Orchester (so genannt von den grossen Händel-Festen, für welche die riesenhafte räumliche Ausdehnung zuerst angewandt und erprobt wurde) werden Sonnabends in den Monaten Mai bis Juli gegeben und von dem bisherigen Leiter Hrn. Manns dirigirt werden; die besten Künstler werden hierbei zur Mitwirkung herangezogen, und das Auftreten im Krystallpalast ist für ausländische Solisten aller Art jetzt ebenso gewöhnlich geworden, wie in der *Philharmonic Society*, den *Monday Popular Concerts* und anderen in London selbst stattfindenden Konzerten. Das jetzt eines grossen Rufs sich erfreuende Krystallpalast-Orchester (*Crystal Palace Band*) wird abermals bedeutend verstärkt und die Vokalmusik durch Hauptwerke der Instrumentalmusik abgewechselt werden, mit steter Rücksicht auf die grossen Dimensionen. Diese Konzerte, die in früheren Jahren das Vokale und das Instrumentale so ziemlich auseinanderhielten, lassen beides immer mehr zusammenfliessen, um dem einzelnen Konzerte alle möglichen »*attractions*« zu gleicher Zeit zu sichern: ein buntes Programm von verschiedenen Komponisten, Wechsel von Gesang und Spiel wie Chor und Orchester, und Vorträge der namhaftesten Solisten. Dass dadurch die Aufmerksamkeit namentlich von den geschlossenen grösseren Werken der Kunst abgelenkt und Zerstreuung und Verflachung befördert wird, ist unvermeidlich. — Als etwas ganz besonders Anziehendes verheissen die Direktoren aber noch die Aufführungen von Opern auf einer Bühne, welche im verflossenen Jahre in der Konzerthalle hergestellt wurde und die als sehr vollständig und höchst bequem eingerichtet gerühmt wird. Die Leser erinnern sich vielleicht der Notiz, die vor einigen Monaten durch die Zeitungen lief, nach welcher die Krystallpalast-Direktoren nämlich mit der Idee umgingen, Wagner's Nibelungen auf dieser oder, wie es damals hiess, auf einer eigens dazu erbauten Bühne in den denkbar grössten Dimensionen zur Aufführung zu bringen, und es schien, als ob der Traum von einem grossen musikalisch-nationalen Feste, dessen Verwirklichung Wagner früher in eine »nicht grosse Stadt in Thüringen« und später nach München verlegte, aber noch immer nicht erlebte, nun im »musikalischen« England und in einem Tempel der Kunstgewerbe, der lediglich aus Geschäftsrücksichten errichtet ist und die Neigungen des grossen Haufens ausbeutet, sich verwirklichen sollte. Hiervon sagt das ausgegebene Programm aber Nichts, also ist der Plan offenbar noch nicht zur Reife gediehen. Einstweilen wird Nichts verheissen, als englische Opern, die ein George Perren leiten und wobei der genannte Manns die musikalische Direktion haben wird. Als die zur Aufführung bestimmten Werke werden genannt »*The Bohemian Girl*, *Lurline* und andere populäre Opern«, also Balfe und Aehnliches. Mit dem Schluss der Pfingstvergnügungen werden diese musikalischen Vorstellungen beginnen. Einstweilen hören und sehen die Besucher nur, was sie überall sehen und hören können; die weiteren Schicksale dieser neu gezimmerten Singspiel-Bühne ruhen im Schoosse der Zukunft. — Soviel vom Musikalischen. Nun werden die Besucher aber noch regalirt mit Blumen-Ausstellungen, und finden diesen Sommer zwei solche Ausstellungen statt mit Bouquet-Preisen, bei welchen verschiedene Damen sich anonym (ohne Zweifel ihres hohen Ranges wegen) betheiligen werden. Daneben eine Rosenausstellung und dergleichen. Für Feuerwerke bietet der Palast durch seinen Terrassenbau und seine Lage eine schöne Gelegenheit, die nebst den Wasserkünsten denn auch fleissig in Bewegung gesetzt werden. Eine *Doré Art Union* verbreitet Zeichnungen von Doré zu englischen Dichtern. Der Palast ist zwei deutsche Meilen von London entfernt; Eisenbahnkarten für das ganze Jahr kosten nur zwei Guineen = 14 Thlr., und die Saisonkarte für den Palast nur eine Guinee, was für fleissige Besucher allerdings ausserordentlich wenig ist.

* **Baltimore.** (Vorbereitungen zu dem elften allgemeinen Sängerfeste.) Wenn der kolossale Schwindel, den die »Deutsche Opern-Gesellschaft« unter Grau mit der Geduld und der Börse des Baltimorer Publikums in vergangener Woche getrieben, die günstige Meinung der Amerikaner über die Gediegenheit und Superiorität der deutschen Kunst in einem höchst bedauerlichen Grade erschüttert und wankend gemacht hat, so tritt die gebieterische Nothwendigkeit an uns heran, diesen Schandfleck sobald als möglich gründlich zu verwischen, und uns in unserer früheren günstigen Position zu rehabilitiren. Dass diese Operngesellschaft als ein Exponent, oder auch nur als ein annähernder Repräsentant der deutschen Kunst zu betrachten wäre, wird auch wohl Niemandem einfallen; nichtsdestoweniger muss es uns schmerzlich berühren, dass ein solcher Humbug und Skandal unter uns Deutschen überhaupt möglich ist. Wie sich aber anerkannt gute Kräfte, wie Hermanns, Habelmann, Formes, Mad. Johannsen etc., zu solchen Zwecken missbrauchen lassen, ist uns ein Räthsel. Welch erfreulichen Kontrast gegen diese maasslose Prostituirung der Meisterwerke deutscher Klassiker bildet der rege Eifer und die muthige Opferfreudigkeit, womit gegenwärtig das Oratorium »Messias« von dem grossen, neugebildeten gemischten Chore eingeübt wird, um diese herrliche Tondichtung in vollendeter Weise beim nächsten Sängerfeste zur Aufführung zu bringen! Wie wetteifern da Amerikaner mit Deutschen im Besuche der Proben, und im Bestreben, dem bewährten Kunstsinne Baltimores ein neues Verdienst zu erwerben. Herr Professor Lenschow (ein Deutscher aus Mecklenburg. *D. Red.*), der Festdirigent, weiss aber auch durch sein zuvorkommendes Betragen, seinen unverwüstlichen

Fleiss, und seine zweckmässigen und praktischen Anordnungen alle Theilnehmer hinzureissen. In seiner erfahrenen Meisterhand wird der Taktstock zum Zauberstabe, dessen magische Gewalt Alle unwiderstehlich fesselt und mit Begeisterung für das vorgestellte Ziel erfüllt. Seiner Umsicht und Thätigkeit ist es zu danken, dass schon sämmtliche Chöre des »Messias« einstudirt sind und mit einer Präcision und Ausdruck vorgetragen werden, dass wenige Proben nur noch erforderlich sein dürften, um zur Erwartung einer glänzenden Aufführung zu berechtigen. Eine weitere Folge der Energie desselben Herrn ist auch der Fortschritt, den der Sängerbund bereits in der Einübung der Festchöre gemacht hat, die auch nur noch des letzten Schliffes vor der Aufführung bedürfen, wozu ebenfalls einige wenige gut besuchte Proben hinreichen dürften. Ueberhaupt gebührt Herrn Lenschow alle Anerkennung für den Eifer, womit er sich den beschwerlichen Pflichten eines Festdirigenten unterzieht, und für den guten Willen, den er bei jeder Gelegenheit für das Gelingen des Sängerfestes an den Tag legt. Mögen Festdirigent und Sänger in ihrem bisherigen Eifer nicht erkalten, so ist eine gelungene Durchführung des musikalischen Theils des Festprogramms, soweit es im Bereiche der Baltimorer liegt, ausser allem Zweifel; und da, wie uns von allen Seiten versichert wird, auch auswärts der nämliche Geist herrscht, der die Feststadt beseelt, so stehen den Festtheilnehmenden im nächsten Juli einige genussreiche Tage bevor. — Bei der letzten Versammlung des Festausschusses liess der Präsident Hr. Steinbach den mit Cpt. Heiderich, Verwalter des Schützenparks, abgeschlossenen Kontrakt vorlesen, laut welchem Hr. Heiderich seine Rechte auf Bars u. s. w. ausserhalb des Mansion-Hauses dem Sängerbund für 800 Dollar abtritt. Der Kontrakt wurde acceptirt. Auf Antrag des Arrangements-Komité wurde beschlossen, 2000 Saison-Billete für das ganze Fest auszugeben, welche zum Besuche sämmtlicher Konzerte, des Oratoriums und des Schützenparkes an beiden Picnic-Tagen berechtigen und 5 Dollar kosten sollen. Ferner beschloss der Ausschuss eine Liste cirkuliren zu lassen, deren Unterschreiber sich verpflichten, ein etwaiges Defizit pro rata der gezeichneten Beiträge bis zur Höhe derselben zu decken. Hr. W. Thiemeier, der Sekretär des Arrangements-Komités, verlas hierauf einen detaillirten Entwurf des offiziellen Festprogramms, welches im grossartigsten Maassstabe angelegt ist. (Neue New-Yorker Musikztg. v. 24. April.)

✱ Ueber den Nachlass Rossini's berichtet das Journal »Paris« u. a. Folgendes: Die Gesammtheit des Manuscripten-Schatzes umfasst 161 Stücke und ist von Mouchotte zu 150,000 Franken erstanden worden; macht 1000 Franken pr. Stück, klein oder gross, wichtig oder untergeordneter Bedeutung, *plus* 11 Stücke, welche von Madame Rossini *gratis* in den Kauf gegeben wurden. Darunter sind 103 Klavierstücke und ein Violin-Solo, Romeo Accursi gewidmet; ferner 47 Gesangstücke, u. a. das Quartett aus den »Titanen« für vier Bässe, im Konservatorium aufgeführt, die Hymne, welche bei der Preisvertheilung für die allgemeine Ausstellung aufgeführt worden, und drei oder vier Stücke aus »Giovanna d'Arco«, der Oper, welche der Meister um Wilhelm Tell's willen bei Seite liess und die er nie vollendet, entmuthigt wie er war durch den ersten Misserfolg dieses seines letzten grossen Werkes.

✱ **Hamburg.** Am 5. Mai gelangte nach langer Vorbereitung, und nachdem eine Privataufführung voraufgegangen war, die Komposition »Ruth« von Otto Goldschmidt hierselbst öffentlich zur Aufführung. Wir waren durch Unwohlsein behindert derselben beizuwohnen und können daher nur nach Hörensagen berichten, dass Frau Lind-Goldschmidt und Frau Joachim, in deren Händen sich die Hauptpartien befanden (der Tenor war durch Herrn Otto Wagner aus Braunschweig, der Bass durch Herrn J. Keller aus Hannover vertreten) herrlich gesungen haben und dass das Werk eine durchaus freundliche Aufnahme gefunden hat. Ueber die Titelbezeichnung, welche der Komponist seinem Werke gegeben hat, können wir ein Wort sagen, weil das Textbuch genügt, darüber sich ein Urtheil zu bilden; und wir müssen hierüber Etwas sagen, weil jene Bezeichnung ebenso schwankend als irrthümlich erscheint. Der Titel »Oratorium« wurde von dem Komponisten, wie man hörte, von Anfang an abgelehnt und dafür der eines »Pastorals« gewählt. Ein Pastoral ist aber altklassischen und zugleich mythologischen Ursprungs; angewandt auf moderne Verhältnisse und von modernen Dichtern, d. h. von Dichtern seit dem 16. Jahrhundert, bearbeitet, besteht es einfach in einer typischen Verwendung gewisser, dem klassischen Alterthum entnommener stehender Figuren (Thirsis, Amarillis etc.) zu erotischen Zwecken; das Leben verduftet hier zu einem sentimental-ländlichen Spiel; von dem Lebensernst wirklicher Vorgänge, von historischen Ereignissen ist keine Spur darin. Die Geschichte von Ruth ist aber eine wirkliche Geschichte, und das biblische Buch, welches uns dieselbe erzählt, ist kein Pastoral, kein Hirtengedicht, sondern ein in Prosa abgefasstes Geschichtsbuch. Herr Goldschmidt scheint dies nicht weiter erwogen zu haben, sondern nur darauf bedacht gewesen zu sein, den Unterschied einer in der Bibel stehenden Geschichte von der einer andern Quelle entnommenen anzudeuten; desshalb nannte er sein Musikwerk ein »geistliches Pastoral«. Hierdurch ist die Sache nicht zum Besseren gewandt, sondern eher zum Gegentheil. Ein »geistliches« Pastoral ist nichts Anderes und kann nichts Anderes sein, als die Uebertragung der stehenden erotisch-pastoralen Figuren auf das religiöse Gebiet mit Beibehaltung ihrer Namen; Christus heisst dann der geistliche Pastor fido, andere christliche Figuren werden geistliche Thirsis, Amarillis u. s. w. Dieses »geistliche« Pastoralisiren war eine Modethorheit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; und wer sehen will, zu welchen Ungeheuerlichkeiten diese Mode führte, möge nur irgend eine geistliche Liedersammlung aus jener Zeit in irgend einer Sprache zur Hand nehmen. Ein solches Pastoral geistlicher Art hat Herr Goldschmidt nicht geliefert und ohne Zweifel auch nicht liefern wollen; aber darum ist es eben auch kein geistliches Pastoral geworden. Mit der Zeit muss dieses dem Komponisten heller, gleichsam dämmernd zum Bewusstsein gekommen sein, denn während es in den Zeitungsanzeigen bis zum letzten Tage konsequent ein »geistliches Pastoral« genannt wurde, liest man auf dem Textbuche diesen Titel: »Ruth, ein biblisches Idyll, nach Worten der heiligen Schrift, in Musik gesetzt von O. Goldschmidt«. Sehen wir nun auch von dem Wortluxus ab, welcher uns ein biblisches Idyll nach Worten der Bibel vorführt, so muss man doch gestehen, dass dieser letztgewählte Titel der allerunglücklichste ist. Ein Idyll ist nämlich Nichts weiter, als eine Form der Dichtung, und wenn Goethe das biblische Buch, welches uns Ruth's Geschichte erzählt, einmal ein liebliches Idyll nannte, so that er dies nur, um die reizend einfache Natürlichkeit des Berichts zu charakterisiren. Der Komponist verwechselt hier also einfach das Buch mit der Sache; er hat es aber (wie ein wenig Nachdenken ihn leicht überzeugen wird) gar nicht mit dem Buche, welches lediglich eine frei benutzte Wortquelle für ihn ist, sondern lediglich mit der Sache oder dem Gegenstande zu thun. Und dieser ist weder ein Pastoral noch ein Idyll. Sagt er doch selber am Schlusse eines längeren Vorwortes zu dem Textbuche: »Die vorherrschend idyllische Färbung des Buches Ruth endigt mit der Ankunft des Boas vor dem Thore zu Bethlehem« u. s. w. Welch ein sonderbares Idyll, welches endet, bevor die Geschichte, die ein Idyll sein soll, zu Ende ist! — Ein Oratorium könnte Herr Goldschmidt unserer Meinung nach sein Werk mit demselben Rechte nennen, mit welchem sein Vorbild Mendelssohn den »Elias« so genannt hat, denn bei beiden ist der Text mosaikartig aus der Bibel zusammengesetzt und bei beiden sind protestantische Choräle dazwischen gesetzt. Wir wollen über den gänzlich kunstwidrigen Gebrauch, alte Historien mit solchen protestantischen Kirchenchorälen zu vermengen, hier nicht weiter reden, sondern blos bemerken, dass wir nur einen einzigen Titel anzugeben wüssten, der dem Werke mit Recht zukommt. Dies ist der einer »geistlichen Kantate«; so auffallend er auf den ersten Blick auch erscheinen mag, lässt er sich doch allseitig rechtfertigen, wozu hier freilich der Raum mangelt.

Hochgeehrter Herr!

In Nr. 16 der von Ihnen redigirten »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« befindet sich eine Correspondenz aus München, die mich zu einigen berichtigenden Worten veranlasst, insofern Ihr Berichterstatter mir bezüglich meiner Ansichten über die Musik Rich. Wagner's selbstsüchtige Zwecke unterschiebt. Als Beweis, dass dem nicht so sei, möge hier nur angeführt werden, dass ich nicht erst seit den letzten Jahren der von Ihrem Referenten verfehmten Richtung huldige, sondern schon seit 1854. In diesem Jahre lernte ich zum ersten Male Wagner'sche Musik kennen und schätzen und war von dort an für dieselbe in verschiedenen Blättern thätig; so sind — um nur einen Ihnen naheliegenden Beleg beizubringen — die von 1855—1860 in der »Neuen Zeitschrift für Musik« erschienenen Correspondenzen aus München sämmtlich von mir verfasst.

Nicht minder unrichtig als die eben widerlegte Mittheilung Ihres Correspondenten ist die, dass die Redakteure der »Propyläen« von der k. Hoftheater-Intendanz besoldet seien. Herr Dr. Grosse und ich haben lediglich mit dem Verleger des Blattes, Herrn Friedrich Wolf, Kontrakt geschlossen. Ueberdies verweise ich Sie auf Nr. 12 der »Propyläen«, worin wir — da man sich auch in München mit ähnlichen Enten, wie der Ihnen mitgetheilten, trug — auf Seite 281 ausdrücklich erklärten, dass die »Propyläen« von der k. Hoftheater-Intendanz durchaus nicht beeinflusst und nach keiner Richtung als offizielles Organ der k. Hofbühne zu betrachten seien.

Indem ich Sie ersuche, vorstehende Zeilen in die nächste Nummer Ihres Blattes aufnehmen zu wollen, zeichne ich hochachtungsvoll

Ihr

ergebener

Dr. Grandaur.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. Juni 1869. **Nr. 22.** IV. Jahrgang.

Programme zu Konzerten.

2.

Allgemeine Bemerkungen.

Der Mittheilung des obigen Londoner Programms mögen nun einige Bemerkungen folgen theils über jenes Programm, theils über den beregten Gegenstand im Allgemeinen.

Ueber die Fassung dieses Londoner Programms wird man wohl überall, trotz abweichender Ansichten im Einzelnen, nur günstig urtheilen. Der meisterliche Takt, mit welchem die schwierige Aufgabe gelöst ist, verdient die uneingeschränkte Anerkennung, um so mehr, wenn man die nahen Abwege ins Auge fasst, welche hier vorlagen. Wir wollen diese in der Kürze berühren.

Zunächst soll eine solche Programm-Erläuterung gemeinverständlich oder, wie der jetzige Ausdruck lautet, populär gehalten sein. In neun Fällen von zehn werden die Verfasser solcher Programme dieser Anforderung dadurch genügt zu haben meinen, dass sie von dem eigentlichen Gegenstande, der Musik, salbadernd abschweifen und in die Irrpfade sentimentaler, sogenannter poetischer Ausdeutungen sich verirren. Die neuere deutsche musikalische Literatur strotzt von einer solchen sachleeren Gedunsenheit, in der Sinn und Sprache gemeinsam untergegangen sind: wie sollte also der Autor eines kleinen, zu örtlichen Zwecken verfassten Programms sich dieser Manie entziehen? — Wie verhält sich nun Herr Macfarren in dieser Hinsicht? Höchst einfach; er thut, als ob er gar nicht wisse, dass eine solche Anforderung, populär zu schreiben, an ihn gestellt sei. Er blickt auf das betreffende Musikstück, untersucht es hinsichtlich seiner Form wie seines künstlerischen Gehaltes und bringt den Befund ganz arglos und ehrlich zu Papier. Anschauliche, lebhafte Schreibart; aber keine blendende Wortlichter, keine Effektsätzchen — nur eine Einführung in das leichtere Verständniss, damit die Aufführung um so tiefer und nachhaltiger wirke. Der Engländer hat den grossen Vortheil einer glücklich ausgebildeten Sprache, welche auch in der Kunst den Gegenstand klar ins Auge fasst und sachgetreu bezeichnet. Für alle drei Gebiete der Kunst (Dichtung, Musik und bildende Kunst) ist die englische Sprache gleichmässig ausgebildet, und wenn sie die deutsche an Reichhaltigkeit hierin mitunter nicht erreicht, so ist sie doch durch die einfacheren Mittel, mit denen sie einen klaren und objektiven Ausdruck erzielt, weit mehr vor Konfusion und Abschweifung bewahrt. Hierin liegt auch die Gemeinfasslichkeit. Wenige, aber allbekannte Ausdrücke von festem Gepräge sind es, deren Jeder sich bedienen muss, der über Gegenstände der Kunst sich auszusprechen wünscht, der Musiker wie der Dilettant, der Kunstgelehrte wie der Konzertbesucher. Die Ausdrücke erhalten durch den täglichen Gebrauch eine Rundung, Frische und prismatische Vieldeutigkeit, welche dem Schriftsteller ganz ungemein zu statten kommt. Er braucht nur einige Gewandtheit im schriftlichen Ausdruck mit der nöthigen Sachkenntniss zu verbinden, so entsteht der populäre Aufsatz ganz von selbst. In dieser Hinsicht ist es gleichsam schon die nationale Sprache, die für ihn gestaltet. Der deutsche Schriftsteller findet hier ungleich schwerer die feste Form; aber seine Sprache ist auch so reich, so überreich, dass er, wenn ihn nur der richtige Geschmack leitet, alle oder fast alle Vorzüge des Engländers mit einer geistig selbständigeren und zugleich malerischeren Darstellung verbinden kann. Der Anforderung der Popularität ist in diesem Falle nun gewiss nicht anders zu genügen, als indem man sie einfach zu vergessen und Nichts zu liefern sucht, als eine klare, zusammenhängende sachliche Belehrung.

Eine solche Belehrung wird man nur dann bieten, d. h. Pedanterie und Langeweile nur dann vermeiden können, wenn man dagegen die zweite Anforderung nie aus den Augen setzt, sondern als eine Hauptaufgabe betrachtet: nämlich bedenkt, dass das Programm sich an Inhalt und Fassung immer an das gegenwärtige Konzertpublikum richtet. Auch in dieser Richtung hat der Autor, der in einer Weltstadt lebt und für ein Institut schreibt, welches einige der bedeutendsten Tonwerke direkt veranlasste oder doch zuerst zur Aufführung brachte, leichte, dankbare Arbeit. Eine Fülle von Einzelheiten lebt unter den Mitgliedern und wird von Mund zu Mund getragen, und jeder, der in solcher Umgebung die Feder ansetzt, führt gleichsam die musikalische Chronik fort. Dies verleiht seinem Berichte auch noch für späte Zeiten den Werth einer geschichtlichen Quelle. Was in dieser Hinsicht über Woelfl beigebracht ist, kann nur ein Londoner Autor mittheilen, der den besten Schüler (Cipriani Potter) des genannten Meisters zum Lehrer hatte und so den Einfluss des nach England verpflanzten deutschen Symphonisten selber noch empfand. Wo ein derartiger lokaler Stoff vorliegt, hat der Musiker es ebenso leicht, für sein Publikum ein anziehendes Programm zu liefern, wie der Typograph, wenn er den Bewohnern einer Grossstadt Lokalitäten schildert, in

denen sie aufgewachsen sind und die sie täglich vor Augen haben. Einen solchen Vorzug kann nicht jeder Programm-Verfasser an jedem Orte haben; in dieser Hinsicht wird man sich bescheiden und wohl in den meisten Fällen auf die Hervorhebung örtlicher Beziehungen zu den Werken verzichten müssen. Wo solche aber, wenn auch nur in geringem Maasse, vorhanden sind, soll man nicht versäumen, sie auszunutzen; dergleichen wirkt immer anregend und nützlich, da es die Erinnerung an früher Geleistetes auffrischt, — und solche eingehende Programme erhalten ihren bleibenden Werth ohne Zweifel mit dadurch, dass sie stets den Blick auf die Geschichte ihres, des betreffenden, Instituts gerichtet haben. In dieser Tendenz sollten wieder alle Programme gleich sein.

Mit besonderem Glücke ist in Macfarren's Programm eine Klippe umschifft, an der in ähnlichen Fällen wohl die Meisten gescheitert wären. Wir meinen die Art, wie er der mitwirkenden Solisten gedenkt. Er erwähnt ihrer mit keinem Worte. Dies wäre nun keine Kunst, und ein solches Stillschweigen könnte leicht nachgeahmt werden. Aber durch die Art der Besprechung der vorzuführenden Musik liefert er zugleich den besten Anhalt für die Schätzung des von ihnen Geleisteten, für ihre Beurtheilung also wie für ihr Lob. Dies sieht man am besten bei der Analyse des Beethoven'schen Violinkonzerts, welches kein Geringerer als Joachim vortrug. Wie nahe lag die Versuchung, hier ein Streiflicht auf die Laufbahn und den künstlerischen Einfluss dieses genialen Interpreten fallen zu lassen und auf solche Weise das Musikstück »populär« zu illustriren! Unser englisches Programm wählt den gerade entgegengesetzten Weg. Aus der Musik werden in einfacher consequenter Entwicklung diejenigen Punkte besonders hervorgehoben, bei denen der Solist sich namentlich geltend zu machen hat und die durch die Art seiner Ausführung erst die rechte Wirkung erlangen. Dies gilt ganz besonders von den freien Kadenzen, und man wird gestehen, dass man über diesen Punkt schwerlich anregender, für die Hörer belehrender und für den Solisten schmeichelhafter schreiben kann, als hier durch Macfarren geschehen ist. Ohne den Solisten zu nennen, ja anscheinend ohne an ihn zu denken, zeichnet er doch die Bedingungen und Weisen des Vortrags ganz nach seiner Künstlernatur und lässt seine Macht empfinden, ohne seine Persönlichkeit irgendwie in den Vordergrund zu rücken. Wollte man den kunstbildenden Einfluss solcher Programm-Erläuterungen auf das Publikum in Abrede stellen, so liesse sich gerade dieser Abschnitt als ein Gegenbeweis anführen, denn es kann unmöglich verkannt werden, dass durch das von Macfarren beobachtete Verfahren dem Hörer die Handhabe geboten wird, über das Gehörte ästhetisch-musikalisch zu denken, ein Gespräch zu führen und so auf dem Wege natürlichen Empfindens und einfachen Nachdenkens einer Sache gewiss zu werden, deren technischer Apparat ihm vielleicht völlig unbekannt ist. Dass dadurch der Kunstsinn geläutert, gestärkt und wahre Kunstbildung gefördert wird, bedarf keines weiteren Beweises; und dieser Weg ist für die grosse Menge denkender, musikbedürftiger Menschen gewiss der einzig mögliche, unter allen Umständen aber der nächste und sicherste.

Die Mittheilungen und Behauptungen des Macfarren'schen Programms im Einzelnen zu prüfen oder zu berichtigen, ist nicht der Zweck dieser Zeilen, sonst wäre namentlich bei dem, was über Mendelssohn's Symphonie und über Bach's Violinsoli gesagt ist, Manches zu erinnern. Es kommt uns hier lediglich darauf an, sie auf ihren Gehalt und ihre Tendenz im Allgemeinen anzusehen; und in dieser Hinsicht könnten sie unter gleichen oder ähnlichen Verhältnissen einfach zum Muster, zur Nachahmung dienen.

In der Gesammtheit seiner Ansichten befindet Herr Macfarren sich in glücklicher Uebereinstimmung mit der Majorität seines Konzertpublikums und mit den Anstalten der Konzertgeber. Eine derartige Harmonie muss vorausgesetzt werden, wenn ein zweckdienliches, verständliches Programm zu Stande kommen soll; wer besondere Ansichten geltend machen will, muss kein Programm schreiben, sondern eine kritische Abhandlung. In dieser Hinsicht sind der Selbständigkeit des Programms enge Grenzen gezogen; eine klare, lebendige Einführung in die Natur und Eigenthümlichkeit der vorzutragenden Musik ist sein nächster Zweck, und diesen müsste auch derjenige zu erreichen wissen, der über den Kunstwerth z. B. der Mendelssohn'schen Symphonie in letzter Instanz nicht so unbedingt beistimmend sich äussern könnte, wie hier geschehen ist. Das Programm muss, mit anderen Worten, so gehalten sein, dass es kritischen Aeusserungen des Publikums oder der Presse nicht vorgreift, sondern freien Raum dafür lässt, aber schon die Linien dazu vorzeichnet. So gehalten, wird das Programm der zwanglose Lenker des Publikums wie der Kritik. Dies kann natürlich nur für die Gesammthaltung gelten, denn dass im Einzelnen kleine Scharmützel mit der referirenden Kritik, namentlich bei Werken, über deren Werth noch gestritten wird und die sich ihr Gebiet erst erobern müssen, unvermeidlich sind, versteht sich von selbst. *)

Vorstehende Bemerkungen über das in Rede stehende Londoner Programm sind, wie man wahrnehmen wird, unter der stillschweigenden Voraussetzung geschrieben, dass solche Programme nicht verwerflich, nicht einmal entbehrlich, sondern nützlich und nachahmenswerth seien. Die Gründe sind in Vorstehendem schon angedeutet und werden sich dem unbefangenen Leser gleichsam von selber aufgedrängt haben. Die Kunst ist eine Sache der Bildung, bedarf also der Einführung, der Erziehung. Hierfür muss man den richtigen Moment benutzen und nach allen Seiten ausnutzen. Diese sich darbietende Gelegenheit, für musikalische Erörterungen bei der Menge ein williges Gehör zu finden, ist aber das Konzert, weil demselben Alles zuströmt, was in einem Orte sich irgendwie mit der besseren Musik in Berührung zu setzen sucht. Dies bleibt der hauptsächliche und nach unserer Meinung der ausschlaggebende Grund zu Gunsten erläuternder Programme: man soll das Eisen schmieden dieweil es warm ist, und man soll dem Menschen Belehrung reichen, wo die Gelegenheit sein Ohr dafür öffnet.

Es handelt sich aber um die Ausführung, um die Modifikationen für verschiedene Orte und für verschiedene Gelegenheiten. Für kleinere Städte ist zunächst die Hauptschwierigkeit, einen Schriftsteller zu finden, der Etwas zu Papier bringt, was sich in der Welt sehen lassen kann, ohne an Krähwinkel zu erinnern. Die zweite Schwierigkeit ist die, wer es drucken soll; im ganzen Hamburg z. B. könnte ein solches mit reichen Notenbeispielen ausgestattetes Programm, wie das Londoner, nicht hergestellt

*) Eine Aeusserung Macfarren's in dem Programm zu dem zweiten philharmonischen Konzert am 5. April über Schumann's Symphonie in C hat auch sofort bei dem Kritiker der »Times« einen Protest hervorgerufen. — Die Behauptung übrigens, nach welcher Mendelssohn's dritte Symphonie die einzige sein soll, die von Anfang bis zu Ende ununterbrochen fortschreitet, hat Macfarren in seinem zweiten Programm selber berichtigt und Schumann's D moll-Symphonie als ein weiteres Beispiel angeführt.

werden. Die dritte und nicht geringste Schwierigkeit endlich ist die, wer es bezahlen, nämlich den Autor honoriren und die Druckkosten tragen, soll. Neun Zehntel der deutschen Städte dürften in der Lage sein, schon aus diesen Gründen auf die Herstellung eines erläuternden Programms zu ihren regelmässigen Konzerten verzichten zu müssen, so wünschenswerth ihnen dasselbe an sich auch sein möchte. Dies ist freilich kein Grund für andere Orte, die günstiger bedacht sind, hiervon abzustehen. Unter welchen Bedingungen dann mit der Zeit fast alle hier in Betracht kommenden Städte oder Konzertvereine dahin gelangen könnten, ist eine Frage für sich, auf die wir später zurückkommen. Im folgenden Artikel werden wir zunächst — um den Gegenstand nach allen Seiten hin möglichst deutlich zu machen — die Skizze eines Programms vorlegen, wie es für unsere Verhältnisse passend sein dürfte.

(Dritter Artikel später.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen von Dr. **Ludwig Ritter von Köchel.** Wien, 1869. Beck'sche Universitäts-Buchhandlung (Alfred Hölder). 160 Seiten in gr. 8.

Nachdem urkundliche Nachrichten über die meisten bedeutenden Hofkapellen bereits gesammelt und publicirt sind, erhalten wir derartige Mittheilungen endlich auch über ein Institut, welches gewissermaassen als das bedeutendste aller angesehen werden kann. Das lange Ausbleiben einer Publikation hierüber liess schon die Befürchtung aufkommen, dass die besten Akten, nämlich die Rechnungen und Besoldungsregister, verloren gegangen sein möchten, und wie nahe die Gefahr war, sieht man hier S. 4, wo der Herr Verfasser uns erzählt, dass die kaiserl. Hofzahlmeisteramts-Rechnungen von 1543 bis 1714 bereits zur Einstampfung verdammt waren, als der Regierungsrath und Kustus der Hofbibliothek Dr. Ernst Birk sie noch glücklich rettete.

Derartige Besoldungsregister liegen in fast lückenloser Folge vor und ermöglichen nicht nur die Genauigkeit, sondern auch die Reichhaltigkeit der hier gebotenen Mittheilungen. Ueber das beobachtete Verfahren zur Ordnung seines Stoffes bringt der Herr Verfasser folgende Rechtfertigung vor: »Die Methode, welche eingeschlagen werden musste, um eine deutliche Uebersicht aller gleichzeitig und nacheinander angestellten Musiker zu gewähren, konnte nicht dahin gehen, einfache Abschriften nach Jahrgängen zu geben, was als zu umfangreich und doch nicht zweckentsprechend bei Seite gelassen wurde, sondern es wurden Perioden von durchschnittlich 20 Jahren, je nach den hervortretenden Veränderungen etwas länger oder kürzer, gemacht, ferner in jede spätere Periode die aus der vorhergehenden überkommenen Individuen vorangestellt und daran die bis zum Ende der Periode neu aufgenommenen, mit Sternchen ausgezeichneten, nach der Zeit ihrer Aufnahme angereiht. Daraus wird jedem, dem daran gelegen ist, ermöglicht, den Stand jedes einzelnen Jahres sich zusammenzustellen«. (S. 6.)

Wir fürchten, diese »Methode« ist nicht das, was sie sein sollte. Warum werden Abtheilungen gemacht nach »Perioden« von circa 20 Jahren? was für Perioden sind dies? und welches sind die »Veränderungen«, durch die sie hie und da »etwas länger oder kürzer gemacht« werden? Man möchte vermuthen, der Herr Verfasser wolle seinen Stoff hiermit in die Perioden der allgemeinen musikalischen Entwicklung einordnen; aber dies ist nicht der Fall und er sagt selbst, »auf eine erschöpfende Darstellung, welche das Verhältniss und die Wechselwirkung der Hofkapelle zu dem allgemeinen Zustande der Musik jener Zeit entwickelte«, musste »verzichtet werden«. Wir fügen dem bei, dass in dieser Hinsicht selbst die dürftigsten Andeutungen fehlen, und eine solche Enthaltsamkeit ist doch weder löblich noch nützlich. Herr Köchel hat seine »Perioden« also vielleicht nach der Lebensdauer der regierenden Kaiser, oder nach der Amtsthätigkeit der dirigirenden Kapellmeister angelegt? Keins von beidem. Hin und wieder enden die »Perioden« mit dem Todesjahre eines Kaisers, im Allgemeinen gehen sie aber ihren eigenen Gang und scheinen ihren eigenen »Veränderungen« unterworfen. Welchen Veränderungen, sind wir nach aufmerksamer Durchsicht dieses Buches ausser Stande anzugeben. Zum Beispiel. Maria Theresia regierte von 1740 bis 1780; ihre erste Anordnung, wonach zwei Kapellmeister für Oper und Kirche bestellt wurden, geschah im Jahre 1746 und blieb bis 1751 in Kraft (S. 10—11); der Verfasser setzt seine »Periode« hier aber auf die 15 Jahre von 1741 bis 1755. Gründe sind unauffindbar. Wenn der Grund solcher Aufschichtung des vorhandenen Materials nur nicht der war, dass Herrn Köchel das Material über den Kopf gewachsen ist, wie denen zu geschehen pflegt, die ohne die nöthige Vorbildung und methodische Schulung sich in die Archive wagen. Möchten Musiker oder Musikfreunde, die auf diesem Felde etwas dauernd Nützliches leisten wollen, doch denjenigen Weg einzuschlagen sich nicht für zu gut halten, der hier allein zum Ziele führt, nämlich sich den Rath erfahrener Archivbeamten und historischer Forscher erbitten und deren Führung sich so lange anvertrauen, bis die nöthige Sicherheit erlangt ist. Fassen wir einen derartigen Stoff näher ins Auge, so finden wir leicht diejenige Form seiner Mittheilung, welche der historischen Wissenschaft und dem vorgesetzten Zwecke entspricht. Die hier aufgeführte lange Reihe von Musikern ist zunächst nicht desshalb namhaft gemacht, weil sie in allen Theilen eine wirkliche Künstlerschaar bildeten; sondern sie ist hier gegeben als eine Gruppe Hofbeamten, deren Aufgabe es war, vor dem Hofe zu singen und zu spielen. In der Liste nimmt desshalb der geringste Ripienist oder Calcant mit demselben Rechte seinen Platz ein, wie der berühmteste und verdienstvollste Kapellmeister. Dieser Tonkörper wird gebildet nicht durch einen tonangebenden musikalischen Meister, sondern durch Wollen und Belieben eines allerhöchsten Herrn und Potentaten. Eine solche Kapelle kann desshalb auch keine Kunst- oder Meisterschule vorstellen, sondern im letzten Falle nichts weiter leisten, als den Kunstsinn des betreffenden Hofes abspiegeln, durch dessen Willen, Launen und Neigungen ihr Schicksal bestimmt wird. Aus diesem Grunde wäre es nicht richtig, die Geschichte einer solchen Hofkapelle einfach nach den Perioden der allgemeinen musikalischen Geschichte gruppiren zu wollen. Das Schema der allgemeinen Musikgeschichte ist auf diesem Gebiete um so weniger maassgebend, weil es unter Umständen durch derartige Spezial-Forschungen berichtigt werden, also für sie nicht normirend sein kann. Etwas mehr Sinn hätte es schon, die Perioden hier nach der Amtsthätigkeit der dirigirenden Kapellmeister abzustecken, weil diese einem solchen Kunstkörper doch immer in einem bedeutenden Grade ihren Charakter aufdrücken, ihre musikalischen Tugenden oder Untugenden einimpfen werden. Eine derartige Eintheilung würde für gewisse Zeiträume der Wiener Kapelle besonders effektvoll sein; denn kaum dürfte bei unseren grössten Hofkapellen irgendwo ein zweites Beispiel sich auffinden lassen, wo so wie hier auf die lange Periode höchsten Glanzes und allseitiger reichster Entfaltung (unter Fux von 1715 bis 1740) eine andere gleich lange oder noch längere (unter Reutter von 1741 bis 1772) des tiefsten, schimpflichsten Verfalles folgte. Aber damit wäre die Eintheilung der Kapell-Perioden nach den Kapell-Meistern trotzdem nicht zu

rechtfertigen. Denn war es zunächst der treffliche Fux, der Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts musikalischen Glanz verlieh, und war es Ehrn Reutter, der sodann Alles wieder in das Nichts zurückstiess? Mit nichten; es war der Hof, der beide Male den Ton, gleichsam die Stimmhöhe angab, und was geschah und was geleistet oder nicht geleistet wurde, war die Ausführung seiner Befehle oder eine unausbleibliche Folge seiner Anordnungen. Nicht mit Fux und Reutter, sondern mit Kaiser Karl VI. und seiner Tochter Maria Theresia hat man es daher zunächst zu thun, und keine andere Periodisirung für eine Hofkapell-Geschichte ist stichhaltig, als die nach den Regenten. Durch die Neigungen der Herrscher wird den Hofkünsten die Richtung vorgezeichnet, und von den Schicksalen des Staatsoberhauptes ist in seinem Kreise die gesammte Kunst abhängig. Ein Krieg bringt Noth, Brot- und Heimathlosigkeit, ein langer Friedensstand gewährt ein fröhliches Dasein, Geld Titel Hofgunst Ringe Schnupftabaksdosen feine Kleider und güldne Gnadenketten. Will man mehr erfassen, als diesen schimmernden Glanz und Tand, will man einen Schritt tiefer ins Leben steigen und beobachten, wie sich das Musiciren einer gewissen Periode möge verhalten haben zu dem, was den Menschen damals die Brust bewegte, und inwieweit es als Ausdruck desselben anzusehen sei: so kann auch dies nur auf dem hier angedeuteten Wege geschehen. Jede Periode muss man so nehmen, wie sie sich selber giebt, oder, mit anderen Worten, jede Zeit in dem erfassen, was sie in Wirklichkeit zu einer Zeit, d. h. zu einem Lebendigen, machte. Wer nicht so viel historischen Sinn besitzt, dies auf Grundlage eines gegebenen Stoffes selber zu können, der sollte sich nicht für zu gut halten, bei der historischen Wissenschaft in die Schule zu gehen.

Indem der Herr Verfasser hierin leider Alles versäumte, hat er bei einem der dankbarsten Stoffe sich die Gelegenheit entgehen lassen, ein lehrreiches und anziehendes Buch zu liefern, und hat Nichts zu Stande gebracht als eine Materialiensammlung, die mit einem wirklichen Buche kaum weiter Etwas gemein hat, als dass sie in gross Oktav gedruckt ist.

Das Ganze ist in fünf Abschnitte oder Hefte gebracht. Der erste Abschnitt, wenn man es so nennen will, ist überschrieben »Geschichtlicher Ueberblick der kais. Hofmusik-Kapelle in Wien von 1543 bis 1867«, und nimmt 33 Seiten ein. Handelt von dem jeweiligen Bestande der Kapelle in seiner Gesammtzahl wie in den einzelnen Gliedern, vom Bau der Operntheater und vielen sonstigen Dingen — Alles in der kurzen, abrupten, Vieles unklar lassenden Weise, die bei einem Journalartikel nichts Auffallendes hat, in einem eigens dem Gegenstande gewidmeten Buche aber doch sonderbar sich ausnimmt. Wir wollen gern zugeben, dass sich auf 33 Seiten nicht mehr bieten liess; aber wer hinderte denn den Verfasser, den reichen Stoff seines »geschichtlichen Ueberblickes« gehörig auszunutzen, gründlich verarbeitet in die Perioden der Geschichte seines Gegenstandes einzufügen und so eine wirkliche Geschichte desselben zu liefern? Wie flüchtig und formlos diese geschichtliche Skizze behandelt ist, sieht man u. a. recht deutlich an dem Schlussabschnitte S. 34—35, der so lautet:

»Ausser den Gehalten und Pensionen sahen sich die Monarchen endlich in früheren Zeiten veranlasst, ausgezeichneten Künstlern häufige Gnadengaben an Geld oder Gnadengaben zu verleihen. Aus diesen Gnadengaben von 1637 bis 1690 wählen wir nur eine kleinere Anzahl der bedeutenderen aus, indem wir die ihrer Natur nach zahlreicheren unter 500 fl. ganz unberücksichtigt bei Seite lassen. Es erhielt nach den Rechnungsbüchern an Gnadengaben im Jahre:

1642	Erdmann Fabrici	500 fl.
	Math. Grandona	500 -
	Math. Suttermann	600 -
1643	Math. Rösch	500 -
1643	J. B. Rubini	1500 fl.
1647	Christ. Rossi	2000 -
1640	[1648?] Aug. Argomenti	4000 -
1649	Joh. Valentini's Witwe [Wittwe]	12,000 -
1637	[?] Bern. Grassi	700 -
1651	Ant. Bertali	3000 -
	Samsoni's Witwe	6000 -
	P. Verdina's Witwe	2600 -
1653	Dom. Marchetti	600 -
1660	Fil. Ferrari	2000 -
1662	Ant. Bertali	1500 -
1687	Paolo Castelli's Witwe	1000 -
	Paolo Serini	1260 -
	Gius. Badia	720 -
1690	Ant. Draghi	6000 -

u. a. m.« (S. 34—35.) So mit »u. a. m.« schliesst Herrn Köchel's geschichtlicher Ueberblick; wer aber wirklich eine Geschichte oder auch nur einen geschichtlichen Ueberblick zu schreiben weiss, der weiss auch, dass es nicht passend ist, die Leser mit einer solchen Zahlenreihe und angehängtem »u. a. m.« zu entlassen. Diese Formlosigkeit ist hier keineswegs unser einziger oder auch nur hauptsächlichster Beschwerdepunkt. Hinsichtlich der Zuverlässigkeit der thatsächlichen Mittheilungen wird man gern geneigt sein, dem Herrn Verfasser Vertrauen entgegenzubringen; aber wie reimen wir uns die durchbrochene Ordnung der Jahreszahlen? sind es Druckfehler oder etwas Anderes? Der schwerste Vorwurf, welchen man beim Anblick einer solchen Zahlenreihe erheben muss, ist aber der, dass der Autor aus einem solchen Material nicht mehr zu machen gewusst hat. Derartige Daten sind für den, der in Archiven zu arbeiten versteht, gleichsam Wünschelruthen, welche die interessantesten Begebenheiten zu Tage fördern können, und ein wirklicher Forscher würde aus ihnen, auch wenn weitere Nachgrabung in den Hof-Korrespondenzen noch so dürftig ausfallen sollte, immerhin irgend Etwas zu machen wissen. Herr Köchel aber weiss Nichts daraus zu machen, sondern wählt (ohne sich auf Zeiten, Umstände und Personen irgendwie näher eingelassen zu haben) »nur eine kleinere Anzahl der bedeutenderen aus«, und erweckt dadurch Nichts als die Befürchtung, er möchte aus Unkunde der damaligen Verhältnisse das wirklich Bedeutende zum guten Theile übersehen haben. Um noch eine Einzelheit zu berühren, wie verhält es sich wohl mit den zwölftausend Gulden, die obigem zufolge im Jahre 1649 für Joh. Valentini's Wittwe ausgeworfen wurden? Giovanni Valentini war Kapellmeister von 1629 oder 1630; zuerst zweiter Kapellmeister mit 360 Gulden Jahrgehalt (S. 56), seit 1637 bis zu seinem im April 1649 erfolgten Tode erster mit 1760 fl. (S. 58). Was in aller Welt konnte nun den Kaiser bewegen, der Wittwe dieses wenn auch tüchtigen und beliebten, doch nicht so ausserordentlich hervorragenden Mannes ein solches Vermögen zu schenken? Der Verfasser führt es ausdrücklich als »Gnadengabe« auf, die »ausser den Gehalten und Pensionen« verabreicht worden, schneidet damit also die Möglichkeit ab, diese Summe nach seinen Worten auf die einmalige Auszahlung einer Wittwen-Pension beziehen zu können. Und dennoch kann es unmöglich etwas Anderes gewesen sein. Später wurden für Caldara's Wittwe ebenfalls 12,000 fl. ausgezahlt (S. 33); dies hätte den Verfasser allein schon auf die richtige Spur leiten können. Noch drei anderen Wittwen sind hier erhebliche Summen ausgeworfen. Was zuerst »Samsoni's Witwe« anlangt, so steht ihr Mann S. 57 unter Nr. 410 als »Joh. Samsony« 1619 mit 240 fl. Gehalt; S. 60 unter Nr. 487 als »Joh. Sansoni« vom 1. April 1637 mit nur 60 fl. Gehalt, und im Register S. 158 wieder als »Samsony«. Er war Instrumentist und starb im November 1648. Dass der Kaiser der Wittwe eines so wenig erheblichen Musikers noch drei Jahre nach sei-

nem Tode ein »ausgezeichneten Künstlern« gewährtes Gnadengeschenk von 6000 fl. sollte gemacht haben, ist einfach lächerlich; diese Summe wird Nichts gewesen sein, als der rückständige Sold ihres Mannes. Kein Potentat war im Laufe des 30jährigen Krieges im Stande, seinen Dienern den Jahrlohn auszahlen zu können; auch die Musiker in Dresden, Braunschweig und anderswo, soweit sie nicht abgelohnt wurden, hatten Tausende zu fordern. Im selben Jahre 1651 erhielt »P. Verdina's Witwe« 2600 fl. »Pietro Verdina war seit 1634, wie es scheint, Vicekapellmeister und starb im Juli 1643 (S. 56 heisst er Pietro, S. 58 Peter, und das Register enthält seinen Namen gar nicht); die Frau hat also lange suppliciren müssen, bis sie das Ihre, oder einen Theil desselben, erhielt. Und nun endlich »1687 Paolo Castelli's Witwe« mit 1000 fl. Der Altist Castelli starb im Dezember 1685, also zwei Jahre zuvor, und wird S. 63 mit 90 fl., S. 67 ohne Gehaltsangabe aufgeführt, war mithin sehr gering bezahlt. Die seiner Wittwe zugewandten 1000 fl. waren entweder ebenfalls Rückstände oder, was in diesem Falle vielleicht wahrscheinlicher, eine Abfindungssumme als Pension, unmöglich aber eine dem »ausgezeichneten Künstler« dargebrachte freie »Gnadengabe«. Soviel von den vier Wittwen, die in der obigen Liste mit so grossen Summen paradiren. Was soll man nun schliesslich von der Zuverlässigkeit derartiger Mittheilungen denken? Schon die eben angestellte kleine Probe lehrt, wie wenig gründlich der Hr. Verfasser seinen Stoff durchgearbeitet hat.

Was nun folgt — und es folgen Seite 39 bis 160 —, nennt Herr Köchel Beilagen. Das eigentliche Buch besteht also aus Beilagen.

»Beilage I. Stände der k. k. Hofmusik-Kapelle von 1543 bis 1867« S. 37—101, nimmt also den grössten Raum ein und zählt 1513 Musiker mit Namen auf nach einer Ordnung und Perioden-Eintheilung, über die wir vorhin des Weiteren gesprochen haben.

Folgt »Beilage II. Biographische Notizen der Kapellmeister, Vice-Kapellmeister, Kompositoren und Organisten« S. 103 bis 118. In lexikalischer Form; ein Lexikon Wiener Musiker auf 16 Seiten. Der Verfasser hat dieses für nöthig befunden, worüber die Rechtfertigung S. 7 steht und also lautet: »Um nicht nackte Namen allein in die Welt treten zu lassen, sind über die vorkommenden Kapellmeister, Vice-Kapellmeister, Kompositoren und Organisten (Beilage II) mit Benutzung der Künstlerlexiken von Walther, Gerber, Fétis, Schilling kurze biographische Notizen beigegeben worden, wobei diese secundären Quellen selbst wieder zahlreiche Berichtigungen erfuhren«. Hierdurch also meint der Verfasser seine »nackten Namen« bekleiden zu können. Etwas Dilettantischeres und Nutzloseres konnte er wahrlich nicht liefern. Quellenangabe ist fast nirgends, so dass man nicht weiss, ob eine Thatsache, ein Datum aus Walther oder Gerber oder Fétis oder Schilling gezogen, oder aber in Berichtigung dieser secundären Quellen gegeben ist. Eine kleine Probe aus diesem Lexikon von 16 Seiten müssen wir doch mittheilen, und wählen dazu den berühmtesten Namen aus der ganzen Reihe der dienstthuenden kaiserlichen Kapellmeister, Fux. Dessen »nackter Name« wird hier folgendermaassen ausstaffirt: »Fux Johann Josef, geb. zu Hirtenfeld in Steiermark um 1660, gest. in Wien 13. Februar 1741; er wurde 1698 Hofkompositeur, 1711 Vice-Hofkapellmeister, 1715 Hofkapellmeister, berühmt durch seinen *Gradus ad parnassum* und seine zahlreichen Kompositionen, welche Muster des strengen Stiles sind«. (S. 108.) Wenn man jetzt noch nicht weiss, wer Fux war, so ist es des Verfassers Schuld sicherlich nicht; hat er doch alles Mögliche gethan, seinen Namen nicht nackt in die Welt treten zu lassen. Sämmtliche Artikelchen dieser »Beilage« können wir ihrer Oberflächlichkeit wegen getrost jedem Feuilletonisten als Muster empfehlen.

»Beilage III. Aeltere Schrift- und Druckdenkmale ausser den Rechnungsbüchern« S. 119—131. Sind Akten-Auszüge über Personal und Besoldung der Hofmusik von 1554 bis 1637, die in einer wirklichen Darstellung theils in den Text, theils in Anmerkungen zu verarbeiten wären.

»Beilage IV. Kilian Reinhardt, Vormerkbuch der Musikdienste der k. k. Hofkapelle« S. 121—144. Eine ausführliche Beschreibung des kirchlichen Dienstes der Kapelle, 1727 von dem Konzertmeister Reinhardt in einem 212 Folioseiten starken Bande italienisch aufgesetzt und dem Kaiser überreicht. Das ganze Manuscript mitzutheilen, war natürlich nicht möglich; aber ein rubricirter Auszug davon gehört wieder nicht in eine Beilage, sondern in die Darstellung selbst, wo auf Grund eines so ausführlichen, sachkundigen und zuverlässigen Berichtes eine höchst lebendige Schilderung alter Zeiten und Sitten möglich gewesen wäre.

Aber der Herr Verfasser hat die Schätze, welche ihm in die Hand geriethen, nicht auszubeuten, nicht einmal zur Benutzung günstig anzulegen verstanden. Wir fürchten, ja haben es oben an einigen Stellen schon angedeutet, dass durch die eingeschlagene Methode, oder den Mangel aller Methode, auch die vorhandenen Quellen selber nur höchst unvollkommen und lückenhaft ans Tageslicht gebracht sind. Die besprochene Publikation des Hrn. v. Köchel hätte aber doch ihr Gutes, wenn sie Andere anregen sollte, das ebenso interessante als wichtige Thema abermals vorzunehmen, der Sache auf den Grund zu gehen und auf einer festen breiten archivalischen Unterlage eine kunsthistorische Darstellung zu versuchen, die vor der Wissenschaft zu bestehen vermag.

Zur Bibliographie.

Die Herren Liepmannssohn & Dufour in Paris veröffentlichen soeben ihren 25sten antiquarischen *Catalogue d'une belle collection de Livres anciens et modernes relatifs à la Musique et la Danse*. In demselben sind besonders mehrere seltene, zum Theil ganz unbekannte spanische u. a. Werke, welche die Aufmerksamkeit und das sehnsüchtige Verlangen jedes Sammlers erregen müssen. Indem wir dieselben nebst den beigefügten Preisen und der angehängten bibliographischen Beschreibung hier mittheilen, können wir die für den Zustand der musikalischen Wissenschaft beschämende Bemerkung nicht unterdrücken, dass die Musikkataloge unserer Antiquare sich meistens durch eine grössere Genauigkeit auszeichnen, als die der gelehrten musikalischen Bibliographen.

Den Anfang machen wir mit zwei Manuscripten aus Berlioz' Nachlass.

85. BERLIOZ (Hector). *OEuvres inédites.* 1. La Mort d'Orphée, monologue et bacchanale à grands chœurs et à grand orchestre. *Grande partition d'orchestre manuscrite,* 82 pages d'une excellente écriture très-soignée. Nous ignorons si elle est autographe, mais nous le supposons. La note suivante, qui se trouve sur le titre, l'est dans tous les cas: »*Ouvrage déclaré* INEXÉCUTABLE *par la section de musique de l'Institut, et* EXÉCUTÉ *à l'Ecole royale de musique, le 27 juillet* 1828. *L'auteur à son ami Ferrand*«. Le morceau finit par un tableau musical, auquel l'auteur ajoute la note suivante: »Pour l'intelligence des exécutants, *il est nécessaire d'expliquer ma pensée. Je me suis représenté et j'ai tâché de rendre dans ce tableau musical plusieurs effets différents et contrastant entre eux. Après la mort d'Orphée, les bacchantes se sont éloignées du lieu de la catastrophe. Le vent gémit tristement et fait vibrer par intervalles la harpe d'Orphée à demi brisée. Dans le lointain, un pâtre des montagnes,* etc. etc.« 100 fr.

Ceci est écrit en 1828, et c'est peut-être la première expression de cette idée de musique pittoresque pour laquelle Berlioz a si vaillamment combattu pendant toute sa vie.

86. BERLIOZ (Hector). *OEuvres inédites*. 2. Scène héroïque à grands chœurs et à grand orchestre, paroles de M. Ferrand, musique de M. H. Berlioz. *Exécuté pour la première fois à l'Ecole royale de musique, le 22 juillet* 1828. Grande partition d'orchestre. 1 vol. in-fol. de 192 p. d'une très-belle écriture, demi-rel., mar., tr. dor. 75 fr.

On a ajouté le texte imprimé, 4 pages in-8, qui se distribuait pour l'exécution. Le nom de M. Ferrand y est remplacé par ***.

142. CABEÇON (Ant. de). Obras de musica para tecla arpa y vihuela. Madrid, 1578. In-fol. *de* 10 *feuillets préliminaires, y compris le titre, et* 200 *feuillets chiffrés, contenant de la musique notée en tablature*. Vélin. 400 fr.

Livre d'une rareté insigne. D'après M. Fétis, il n'en existe pas un seul exemplaire dans toutes les bibliothèques d'Espagne, et le seul exemplaire connu se trouve dans la Bibliothèque royale de Berlin. *C'est donc dans tous les cas le premier exemplaire qui jamais ait été offert aux amateurs.* La conservation est assez bonne. Les quatre derniers feuillets ont une brûlure au bas de la marge extérieure qui enlève un petit coin de musique, mais pas même une mesure entière. Il y a quelques piqûres dans la marge, qui n'atteignent point le texte. Du reste, on ne peut pas être aussi rigoureux pour la conservation d'un livre unique, qu'on aurait le droit de l'être pour un livre rare ou même rarissime.

233. CORREA DE ARAUXO (Francisco), organista de la iglesia collegial de San Salvador de Sevilla etc. Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo, intitulado facultad organica; con el qual, y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tanedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestremente cantar canto de Organo, y sobretodo teniendo buen natural. *Alcala, por Ant. Arnao,* 1626. In-fol. de 5 feuillets préliminaires non chiffrés (y compris le titre), 26 ff. de texte, et 204 ff. de musique notée en tablature, vél. Exemplaire bien conservé, sauf une piqûre dans la marge des ff. 53 à 78, mais qui n'atteint point le texte. 400 fr.

Livre rarissime et peut-être aussi rare que le fameux ouvrage de Cabeçon. *Ce qui est certain, c'est que jamais exemplaire se soit trouvé dans un catalogue ni de vente ni à prix marqué.*

319. FERNANDEZ (Ant.). Arte de musica de canto dorgam, e canto cham, y proporçoes de musica divididas harmonicamente. *Lisboa, Craesbeeck,* 1626. Pet. in-4, vél. (6 feuillets prélim., y compris le titre, plus 125 ff. chiffrés.) 110 fr.

Ouvrage de la plus grande rareté. M. Fétis le cite, mais il donne le titre d'une manière fort inexacte.

411. GRANATA (Jo. Bat.). Soaui concenti di sonate musicali per la chitarra spagnuola, opera quarta. *Bologna*, 1659. In-4, obl., frontispice gravé, cart., 168 p. (*Fort rare.*) 55 fr.

Avec un *beau portrait gravé de l'auteur* jouant de la guitare.

484. JUMILHAC. La Science et la pratique du plain-chant, où tout ce qui appartient à la pratique est étably par les principes de la science, et confirmé par le témoignage des anciens philosophes, des Pères de l'Eglise et des plus illustres musiciens, entr'autres de Guy Aretin et de Jean des Murs. Par un religieux bénédictin de la Congrégation de S. Maur. *Paris, Louis Bilaine,* 167[illegible] In-4, planches, rel. (*Bel exemplaire bien complet d'un livr[illegible] une rareté excessive, et dont on connaît à peine 6 à 7 exemplaires.*) 100 fr.

686. MONSERRATE (Andres de). Arte breve, y compendiosa, de las dificuldades que se ofrecen en la musica practica del canto llano. *Valencia*, 1614. In-4 de 124 pp., y compris le titre, vél. (*Très-rare.*) 55 fr.

Exemplaire grand de marges et bien conservé, mais auquel les 2 dernières pages 123, 124, sont manuscrites. (Copiées avec le plus grand soin et ligne par ligne sur l'exemplaire de la Bibliothèque impériale.)

740. NUNES DA SYLVA. Arte minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos de maxima et longa sciencia da musica. *Lisboa*, 1685. In-4, v. *Bel exemplaire, figures imprimées dans le texte.* 110 fr.

Excessivement rare. Voici la collation exacte du volume: Titre gravé, titre imprimé, 6 feuillets non chiffrés, dont le dernier une planche gravée, plus 44, 52 et 136 pp.

881. RIBAYAS (Lucas Ruiz de). Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra espanola y arpa taner y cantar a compas por canto de organo, y breve explicacion de l'arte, etc. *Madrid, M. Alvarez,* 1677. Pet. in-4, vél. Exemplaire bien complet, mais généralement un peu fatigué. 110 fr.

Livre excessivement rare et inconnu à Fétis. Il se compose de 8 ff., 144 pp. et 3 ff. *Les pages 70 à 144 contiennent des morceaux pour la harpe et la guitare, notés en tablature.*

960. SOLER (Antonio). Llave de la modulacion y antiguedades de la musica: theorica y practica para el mas claro conocimiento de qualquier especie di figuras, desde el tiempo de Juan de Muris hasta hoy, *con algunos canones enigmaticos, y sus resoluciones. Madrid*, 1762. 1 vol. in-4 de 272 p., *avec un très-grand nombre d'exemples de musique gravée.* 50 fr.

Rare et cité nulle part. *M. Fétis ne le connaît pas.* Bel exemplaire, à part une très-légère mouillure.

585. LIRA SACRO-HISPANA. Gran coleccion de obras de musica religiosa compuesta por los mas acreditados maestros espanoles tanto antiguos como modernos: publicacion dirigida por *D. Hilarion Eslava. Madrid*, 18..—69. 10 vol. in-fol., broch. 250 fr.

Collection de la plus grande importance et qu'il est très-difficile de se procurer, surtout en France. Elle est distribuée de la manière suivante: Compositeurs du XVIe siècle, 2 vol. — XVIIe siècle, 2 vol. — XVIIIe siècle, 2 vol. — XIXe siècle, 4 vol.

Von sonstigen Werken wollen wir nur drei unbekannte italienische anführen.

955. **Serenata** fatta dell' ecc^mo sig. principe di Palestrina grande di Spagne avanti li palazzi dell sign. Cardinal di Gianso et ecc^mo sig. ambasciator di Spagna Le Sere di S. Luigi per la nascita della maesta del duca di Bertagna. Pet. in-4, obl., s. d. (vers 1705), v. m. 30 fr.

Manuscrit original et inédit. Il contient *Cantata à 3e del sig.* P. Paolo Bencini. Ce morceau de 110 pages ne figure pas parmi les compositions manuscrites que cite M. Fétis. — On trouve en outre: *Sinfonia concertata del Sig. Carlo Ferrini*, *vertuoso del Sig. Prencipe di Palestrina.*

956. **Serenata** à trè voci Amore, Lidia, e Tirsi con sinfonia di violini e tromba fatta fare da Urb. Barberini pape di Palestrina da virtuosi di sua casa in Roma l'anno 1701 agl'ecc. sig. duchessa e duce d'Ucedo ambasciator di Spagna. *Musica di Gio. Antonio Costa da Pavia*, sinfonia di *G. Batt. Tibaldi* violinista. 1 vol. in-4, obl., dans une belle rel. anc. armor. 32 fr.

Manuscrit original et inédit, comme le n^o précédent. Le nom de Tibaldi est cité dans Fétis.

972. **Strata** (G.-B.), organista del domo di Genova. Arie di musica a una, due, tre et quattro voci. Aggiuntovi nel fine le letanie della Madonna e quelle de Santi, a due chore separati, a quattro voci, et il salmo miserere mei deus in falsabordone per concertare con voci, e stromenti, a quattro, et otto voci. *Genova*, 1610. In-4 de 80 et 24 p., vel., mouillé. 45 fr.

Très-rare, non cité par Fétis. Les différentes parties sont toujours imprimées sur le verso d'un feuillet et sur le recto du suivant, de sorte qu'on les embrasse toutes du même coup d'œil.

Zu Nr. 450 können wir eine Berichtigung liefern. Dort wird das anonym erschienene Schriftchen »*Memoirs of the life of Signor Agostino Steffani*« als »*vers* 1760« gedruckt aufgeführt; dies muss aber schon vor 1752 geschehen sein, weil Dr. Pepush darin noch zu den Lebenden gezählt wird. Der Katalog schreibt es vermuthungsweise Hawkins zu und sagt, man finde nirgends eine Nachricht hierüber. Wir erlauben uns auf eine Anmerkung in Händel Bd. I, S. 327 aufmerksam zu machen, wo in zehn Zeilen alle nur wünschenswerthe Aufklärung über diese kleine Schrift gegeben ist.

Eine Seltenheit ersten Ranges der musikalischen Literatur erschien vor Kurzem (am 24. April) in einer Londoner Auktion bei Puttick & Simpson; aber nicht das vollständige Werk, sondern nur ein Stimmbuch davon. Im Auktionskatalog steht es also verzeichnet:

229. Barnard (Rev. John). The First Book of Selected Church Musick; consisting of Services and Anthems, such as are now used in the Cathedrall and Collegiat Churches of this Kingdome; The Bassus Cantoris part (*the title is slightly cut but not so as to injure the print*). *The rarest of Musical Works, and one of which no perfect copy is known; old calf binding (broken). London. Printed by Edward Griffin,* 1641.

Wie dort gesagt ist, befindet sich nirgends in England ein vollständiges Exemplar davon, wesshalb es von allen bekannten musikalischen Werken mit Recht wohl das seltenste genannt werden darf. Einige Stimmbücher desselben befinden sich, wenn ich nicht irre, in der Kathedrale zu York, auch die *Sacred Harmonic Society* in London besitzt Etwas davon. Dass diese Sammlung in irgend eine auswärtige Bibliothek verschlagen sein sollte, kann man wohl von vornherein für unmöglich erklären, denn als sie erschien, war der Bürgerkrieg schon entbrannt, wo England unter der Herrschaft der Rundköpfe von der friedlichen Verbindung mit dem Festlande gänzlich abgeschnitten und im Lande selbst alle Kunstthätigkeit unmöglich gemacht wurde. Mehr als das »erste Buch« oder der erste Theil dieser Sammlung der damals in den Kirchen Englands gebräuchlichen Chorgesänge ist denn auch nicht erschienen. Das Werk ist auch als Musikdruck interessant, und wird es uns wohl möglich sein, gelegentlich näher auf dasselbe einzugehen, da aus den vorhandenen Stimmbüchern eine wenigstens annähernd vollständige Partitur hergestellt werden kann.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin**, 18. Mai. Um den jetzt zur achtzehnten allgemeinen deutschen Lehrerversammlung in Berlin anwesenden Lehrern einen musikalischen Genuss zu verschaffen, hatte der königl. Domchor am heutigen Tage in den Nachmittagsstunden ein kleines Konzert in der Parochialkirche (etwa von der Dauer einer guten Stunde) veranstaltet, in welchem folgende Stücke zu recht gelungener Aufführung kamen: Palestrina's »*Sicut cervus desiderat*«, Lotti's »*Crucifixus*« für acht Stimmen, M. Bach's fünfstimmige Motette »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt«, Prätorius' »Es ist ein' Ros' entsprungen« (von den Männerstimmen allein gesungen) und Mozart's »*Ave verum corpus*«. — Die Kirche war sowohl im unteren Raume als auf den Emporen so überfüllt, dass buchstäblich kein Apfel zur Erde niederfallen konnte und viele der Hörbegierigen vor der Thüre stehen bleiben mussten, — wodurch leider fast während des ganzen Konzerts ein leises Summen und Schwirren vernehmlich war. Trotzdem machte das Konzert aber einen wohlthuenden Eindruck, da der Chor mit sichtlicher Liebe sang, und die Zuhörerschaft, grösstentheils die Wirkungen eines A capella-Gesanges in dieser Weise noch nicht kennend, dem Programm mit der gespanntesten Aufmerksamkeit folgte. Zwischen den Gesängen liess sich der Organist der Kirche, Hr. Professor A. Haupt, auf der Orgel hören. Als Einleitung spielte er S. Bach's Passacaglia, zum Schluss die Phantasie und Fuge in G-moll desselben Meisters, und in der Mitte nach dem *Crucifixus* von Lotti das Choralvorspiel »Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ«. — Um 4 Uhr fand im Konzerthause ein Festmahl statt, welches etwa siebenhundert der Festgenossen vereinigte. Heute Abend war das Opernhaus (Oberon) zur Verfügung der Lehrer gestellt; morgen wird ein Gleiches mit dem Schauspielhause (Minna von Barnhelm) der Fall sein.

✱ **Stockholm.** Das königl. Theater, über dessen pekuniäre Verhältnisse und Subventions-Verhandlungen in Nr. 9 d. Ztg. die Rede war, ist in tiefe Schulden gerathen, und da der Staatsbeitrag schon im vorigen Jahre vermindert worden ist, so muss mit der Verwaltung der ökonomischen Umstände desselben eine durchgreifende Veränderung vorgenommen werden. Zu diesem Zwecke ist ein Komité eingesetzt, welches mit Vorschlägen einkommen soll, wie die Schulden mit den Einkünften, dem Staatsbeitrage und demjenigen, was etwa der König beitragen will, abbezahlt werden können. — Signora Eugenia Sorandi, welche, da sie im Herbst 1867 durch unwahre Vorspiegelungen eines Entrepreneurs hieher gelockt wurde, um in einem Café chantant aufzutreten, die Gunst des Publikums im Sturm eroberte und bald als Premiersängerin bei der königlichen Oper angestellt wurde, hat für diese Saison ihr Abschiedskonzert gegeben und lebhaften Beifall eingeerntet. Der ausgezeichnete Tenorist O. Strandberg, welcher ein Vierteljahrhundert die Stockholmer entzückt hat, nimmt am 29. in der Titelrolle der Oper: »Joseph in Aegypten« von Méhul Abschied von dem Theater.

✱ Einem Privatbriefe aus **Mailand**, 14. Mai, entnimmt die Grazer »Tagespost« Folgendes: »Ein Tenor, der sich selbst recensirt, hat dieser Tage im Theater Ciniselli in Mailand in der Oper »Rigoletto« grosses, ihm unliebsames Aufsehen erregt. Die Vorstellungen in diesem nicht beliebten Theater werden in dieser Saison jedesmal wegen des unzureichenden Personalbestandes unbarmherzig ausgepfiffen. Wer das italienische Publikum in seiner Liebe und in seinem Hasse kennt, weiss, was das Letztere bedeuten will; unsere zahmen Zuschauer in Deutschland, denen die Direktionen ungestraft Alles bieten können, haben keine Idee von dieser Lynchjustiz in den italienischen Kunsttempeln. Mitten in einer Arie, während welcher die Schale der allgemeinen Unzufriedenheit unerbittlich über dem Haupte des gerade singenden Tenors ausgegossen wurde, trat der kühne Sänger vor, und versicherte den Anwesenden »auf sein Ehrenwort«, er habe auf »der Generalprobe nicht schlecht gesungen und könne nicht begreifen, warum er jetzt nicht gefalle«. Es gehört eine sehr lebhafte Phantasie dazu, um sich den darauf folgenden Lärm zu denken. »Dieser Höllenspektakel«, sagt ein Mailänder Blatt, »wäre nur mit der Aufführung von Richard Wagner's Ouvertüre zum »Fliegenden Holländer« zu vergleichen gewesen.« (Oder mit der Schlägerei in den »Meistersingern«, würde dasselbe hinzugesetzt haben, wenn es auch dieses neueste Kunstsätzlein unseres stark instrumentirenden Landsmanns schon gekannt hätte.)

✱ **Paris.** Herr Pasdeloup, Direktor des Théâtre lyrique, der es liebt sich als den Vorkämpfer der deutschen Musik hier zu betrachten und auch gewissermaassen (in Ermangelung eines Besseren) so angesehen werden kann, erntet auch nicht lauter Lorbeern davon, und hat sich neulich gemüssigt gefunden oder genöthigt gesehen (denn ein Theaterdirektor muss müssen, wo andere Leute nicht zu müssen brauchen), an das »*Journal de Paris*« in Beantwortung und zur Abwehr vielfacher Angriffe ein Schreiben zu richten, worin er u. a. sagt: »In den letzten sieben Monaten habe ich sieben Opern französischer Komponisten auf die Bühne gebracht und nur zwei deutschen Ursprungs (»Iphigenie auf Tauris« von Gluck und den Wagner'schen »Rienzi«). Scheint es aber nicht seltsam, dass in einer Epoche, wo das System des Freihandels in unsere Gesetze eingeschrieben ist, man einem Direktor einen Vorwurf daraus macht, dass er das Werk eines fremden Komponisten vorführt? Hätte dieser Grundsatz der Ausschliessung je zur Herrschaft gelangen können, so wären Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck, Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Verdi in Frankreich noch unbekannt, und ebenso hätten Auber, Halévy, Thomas, Gounod nie die Grenze überschritten«. Man sieht hieraus, dass dort auch Gluck's Werke, die französisch gedichtet, komponirt und aufgeführt wurden, zu den deutschen gerechnet werden. Früher urtheilten die Franzosen anders, und in der That können sie Gluck ebensogut, wie den Italiener Lully, in seinen französischen Opern zu den Ihren rechnen. Vormals, wo das »System des Freihandels« noch nicht »in die Gesetze eingeschrieben« war, dachten die Nationen in Sachen der Musik liberaler und die Theaterdirektoren waren freier.

✱ Der musikalische Johann Hoff (Ullmann) fängt nach zurückgelegtem Streifzuge in Italien nun auch an, Deutschland mit Rossini's nachgelassener Messe zu überschwemmen und hat sie bereits in Baden-Baden zum Besten gegeben. Rossini wird auch demnächst dramatisirt auf der Bühne erscheinen, und zwar in einem neuen Stücke von Poly Henrion, das den Titel: »*Il barbiere di Seviglia*« führt und die noch wenig bekannte Anekdote behandelt, durch welch eigenthümlichen Zufall Rossini auf die Idee kam, sein populärstes Werk, den »Barbier von Sevilla«, zu komponiren. Wie verlautet, hat Henrion, der vor Jahren viel im Hause Rossini's in Paris verkehrte, den interessanten Stoff nach des Meisters eigener mündlicher Erzählung bearbeitet, was dieser dramatischen Historiette, wie der Verfasser das Stück nennt, und das zunächst in Berlin zur Aufführung gelangen soll, um so grösseren Reiz verleihen wird. »So liest man in einer holländischen Zeitung.«

Berichtigung. In Nr. 21 S. 166 Sp. 2 Z. 28 ist zu lesen »nun im »unmusikalischen« England« statt »im musikalischen«. — Ein noch sinnloserer Druckfehler befindet sich S. 167 in der zweiten Spalte Zeile 16. Hier steht: »Mit der Zeit muss dieses dem Komponisten heller, gleichsam dämmernd zum Bewusstsein gekommen sein«. Muss heissen »Mit der Zeit muss dieses dem Komponisten selber gleichsam dämmernd zum Bewusstsein gekommen sein«.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. Juni 1869. **Nr. 23.** IV. Jahrgang.

Briefe von Karl Philipp Emanuel Bach und G. M. Telemann.

Am 25. Juni 1767 starb der Hamburgische Musikdirektor Georg Philipp Telemann in seinem 86. Lebensjahre. Sein Nachfolger wurde Karl Philipp Emanuel Bach, damals in Diensten des Berliner Hofes; Ende 1767 oder wahrscheinlich erst im Januar 1768 (s. den Brief Nr. 2) langte er auf seinem neuen Posten an, den er bis zu seinem am 14. Dezember 1788 im 74. Lebensjahre erfolgten Tode inne hatte. — Die folgenden Briefe und Schriftstücke sind an Telemann's Neffen G. M. Telemann gerichtet, doch fehlt bei einigen die Adresse und bei anderen das Datum.

1.

[Bach an G. M. Telemann.]

Hochedelgebohrner, Hochgeehrtester Herr,

Mir noch jetzo unbekannter, aber dennoch theuerster, und wegen Ihres mir unvergesslichen würdigen seeligen lieben Herrn Grossvaters würdigster Freund,

Ich will eine so schmerzhafte und vielleicht kaum verharrschte Wunde durch traurige Bilder nicht wieder aufreissen. Sie können Sich leicht meine Empfindungen vorstellen, ohne sie in Worten zu schildern. Genug, ich bedaure Sie und mich. Schenken Sie mir diesesmahl das gewöhnliche Wortgepränge, welches oft maschinenmässig geschiehet. Glauben Sie an dessen Statt, dass eine wahre Traurigkeit und ein herzliches Mitleyden sich niemahls rednerisch äussert. Geben Sie mir Gelegenheit, Ihnen meine aufrichtige Freundschaft thätig zu erzeigen, und behalten Sie ferner lieb Denjenigen, welcher mit wahrer Hochachtung beharret

Ew. Hochedelgeboren

Berlin, d. 11ten Julius 67.

ergebenster Freund u. Diener
Bach.

Darf ich um die gütige Weiterbeförderung dieses inliegenden Briefes, ohne ihn zu franquiren, ergebenst bitten?

2.

[Bach an G. M. Telemann.]

Liebwehrtester Freund,

Künftigen Monat hoffe ich ganz gewiss mit Gottes Hülfe, das Vergnügen zu haben, Sie zu *embrass*iren. Jetzt bitte ich Sie gar sehr, so gütig zu seyn, und mir mit baldiger Post folgende Fragen zu beantworten; ich weiss gewiss, Sie könnens, und werden auch wollen solches am besten zu thun.

(1) Welche Sonn- und Festtage von Januar bis Ostern wird in Hamburg in den Kirchen *musicirt*?
(2) Schweigt in der Fastenzeit die Kirchenmusik?
(3) Müssen die MusikTexte sich aufs Evangelium oder die Epistel desselben Tages beziehen, oder nicht?
(4) Darf ich mir zur Probe einen gedruckten MusikText ausbitten?
(5) Müssen alle diese Texte, ehe sie componirt und gedruckt werden, censirt werden?
(6) Wird alle Jahre eine Passion aufgeführt, und wann? ist solche nach historischer u. alter Art mit den Evangelisten u. andern Personen vorgestellt oder wird sie nach Art eines Oratorii mit Betrachtungen, wie z. E. die Ramlerische, eingericht?
(7) Wie stark ist die Anzahl der Sänger u. Instrumentisten, welche in der Kirche musiciren? Kann man die gewöhnlichen Instrumente alle haben?
(8) Welche von diesen Personen sind vorzüglich geschickt?
(9) Was wird in der Singestunde vorgenommen? wer hat sie bisher gehalten? wer muss darbey seyn? welche Stunde und welcher Ort ist dazu gesetzt?
(10) Wer hat bisher die Kirchenmusik dirigirt?
(11) Sind lateinische Musiken z. E. *Kyrie, Sanctus, Magnificat* u. s. w. mode?
(12) Hält man jemanden zum Noten schreiben für den Musikdirector?

Nehmen Sie meine vielen Bitten nicht ungütig.

Ich beharre mit wahrer Hochachtung

Dero

Berlin, d. 6 December, 67.

aufrichtiger Freund u. Diener
Bach.

Darf ich wohl um die gütige Bestellung der Inlage bitten?

[Zu einem dieser beiden Briefe gehört das noch erhaltene Couvert]

A Monsieur
Monsieur G. M. Telemann,
Etudiant en belles Lettres
à
franco. *Hambourg.*

3.

[Bach an G. M. Telemann.]

Da ich morgen bei der Cammer meine Rechnung einschicken soll, und ich die Einrichtung derselben nicht weiss: so bitte ich Sie, liebster Freund, die Gütigkeit für mich zu haben, und mir einen ganz kurzen Aufsatz davon gütigst zukommen zu lassen. Becomplimentiren Sie von uns die geehrtesten Ihrigen, essen Sie diesen Abend mit gutem Appetite und schlaffen Sie darauf recht sehr wohl!

V. H. [von Hause]
D. 22sten Junius Bach.
[ohne Zweifel i. J. 1768.]

Morgen früh um 9 Uhr verlangt man schon von mir die Rechnung.

[Adresse:] *Des Herrn Telemanns*
Hochedelgeboren.

4.

[Bach an G. M. Telemann.]

Hierbey habe ich die Ehre, Ihnen, liebster Freund, ein Paar Spaldingische Predigten u. Marpurgs Historie der Musik zum Durchlesen mitzutheilen. Die 6 so genannten leichten Sonaten, welche ich Ihnen letztbin mitgab, belieben Sie für Sich zu behalten, wenn sie Ihnen anstehen. Der einzuführende neue Pastor verlangt von mir alte Introductions Musik. Wollten Sie wohl so gütig seyn, und mir eine dergleichen vom seel. Herrn Gross-Papa communiciren, damit ich sie bei Zeiten aptiren kann? Ingleichen bitte ich um das Telemannische Choral Buch, wenn Sie gütigst belieben. Bach.

A Monsieur
Monsieur Telemann
à
son logis.

5.

[Bach an G. M. Telemann.]

Mit ergebenstem Danke überschicke ich
Ihnen, liebwehrtester Freund, biebey
das Himmelfahrtsstück
und
das *Convivien*-Lied.

Das erstere würde nebst den übrigen mir gütigst geliehenen Stücken schon längst abgegeben worden seyn, wenn ich es nicht, unter Ihrer Abwesenheit, auf Bitte des seel. Schiebelers [?] hätte aufführen müssen. *A propos*, mir ist das Stück auf *Oculi*, aus des seel. Herrn GrossVaters in Nürnberg von Schmidten gestochenen Jahrgange, weggekommen. Dürfte ich hierum wohl ergebenst bitten, wenn es Ihnen nicht beschwerlich ist? Ich wollte die Partitur davon mir abschreiben lassen, damit der Jahrgang nicht defect bliebe? Ich beharre von Herzen

Bach.

Sollten Sie unter Ihren Aufsätzen etwas finden, was die Musik bei einer Bürgermeister-Beerdigung angehet, so würde ich auch hierum ergebenst bitten. Doch alles mit *Commoditaet.*

Des Herrn
Telemanns
Hochedelgeboren.

6.

[Bach an G. M. Telemann.]

Wehrtester Freund,

Was ich befürchtet habe, ist in überflüssigem Maasse eingetroffen. Tante hat heute den ganzen Tag mich und die Meinigen in meinem Hause belagert. Er hat so viel geschimpft, geflucht, gelärmt, dass die ganze Nachbarschaft zusammen gelaufen ist. Ich habe mich entsetzlich zwingen müssen, alles anzuhören und gewisser maassen zu sehen, ohne aus meinem Zimmer zu gehen und ihn aufs würdigste accommodiren und aus dem Hause schmeissen zu lassen. Nun fordere ich von Ihrer Freundschaft, mich von diesem Unsinne zu befreyen, so bald es seyn kann; ihm *NB selbst* zu sagen, dass er vor Oster heilige Abend keinen s. [Schilling] bekomme, mich niehmals zu sprechen kriegen würde, und mein Haus absolut meiden soll. Wegen seiner Vergehungen werde ich *a part* Einrichtungen machen. Ich kann Ihnen nicht helfen, wehrtester Freund, Sie haben mit Ihrem guten Herzen, diese fatale Sache, ohne dass ich Ihnen im geringsten Vorwürfe mache, angefangen, ich habe mit meinem guten Herzen hierein *entrirt*, nunmehro liegt es Ihnen ob, durch eine *schleunige Visite* bey Tanten und durch die ernsthaftesten Vorstellungen ihm die Wahrheit zu sagen und ihn zu vermögen, wenn er sich nicht haupt unglücklich machen will, dass er mein Haus und meine Person auf immer meide. Vor Oster heilige Abend bin ich nicht gehalten, einen s. auszuzahlen, dabey bleibt es.

Ich verlasse mich auf Ihre Freundschaft und bin von Herzen

Ihr
aufrichtigster
Dienstag Abend. Freund und Diener
Bach.

Pour Monsieur
Monsieur Telemann.

7.

[Bach an G. M. Telemann.]

Wehrtester Freund.

Meine heftigen Kopf- und Zahn-Schmerzen haben meine Antwort auf Ihr geehrtestes Schreiben um einen Posttag aufgeschoben.

Sie haben mir einen Brief geschrieben, davon gewiss Ihr Herz nichts weiss; Ihr Herz, welches immer so edel, so billig, so *bescheiden* gedacht hat. Ihr Herr Schwager, der es mit Ihnen recht gut meynt, ohne von unsern Verabredungen gehörig unterrichtet zu seyn, ohne die wahren Umstände meiner Amts-Verrichtungen und meiner Pflichten gegen die Stadt genau zu kennen, ist gewiss die Triebfeder von unserer jetzigen für mich wahrhaftig höchst unangenehmen Correspondenz; Sie haben den Brief an mich Ihm offen zur *Aprobation* eingeschickt, Hr. Schön hat mir ihn mit seiner eigenhändigen und zwar possierlichen Aufschrift zugesiegelt einhändigen lassen. Ich bin darüber sehr empfindlich gewesen, dass man mir auf diese besondere Art einen Brief zustellt, welcher voller harten Vorwürfe, die ich nie verdient habe, stecket. Mich deucht, in Sachen, die unter 4 Augen so deutlich verabredet worden, muss durchaus der dritte Mann sich nicht herein mengen. Ich fordere von Ihnen mit Recht mehr Vertrauen zu mir, und verbitte für immer diese Briefbestellung unter *Aprobation*. Die Verleitung zu dem Inhalte dieses Schreibens vergebe ich Ihnen, weil ich aus Erfahrung

weiss, dass gute Herzen leicht zu lenken sind; man hat für Sie sorgen wollen, aber zugleich Sie missgehandelt.

Nun zur Sache. Meine Willensmeynung ändere ich nie. Ich verspreche nicht leicht etwas unmögliches; Sie fordern dergleichen von mir. Ich will es dadurch beweisen, dass ich Ihnen noch einmahl Dinge sage, die ich seit beynahe einem Jahre Ihnen sehr sehr oft gesagt habe. Nehmlich: Da Hr. Holland nicht mehr singen kann und da ich Sie nicht länger haben kann, so habe ich ihm ihre Stelle seit beynahe einem Jahr, als so lange es schon hiess, dass Sie auf *Universitaet*en gehen würden, versprochen. Wissen Sie wohl, dass ich Ihnen alles dieses oft gesagt habe, noch mehr, dass ich Ihnen sagte, ich hätte ihm mein Buch zur Ausbildung geschenkt, ich bedauerte, dass der Abfall zwischen Ihnen und ihm sehr gross seyn würde, da es schien, dass er nicht fleissig genug wäre, dass er sich allezeit die Bässe transponiren wollte. Sie haben dies alles *ohne der geringsten Contradiction* sehr oft von mir gehört. Hauptsächlich können Sie ohnmöglich läugnen, dass bei unserer letzten Zusammenkunft beynahe von nichts anderm als von Herrn Hollanden und seinem Missvergnügen, dass er künftig weniger haben würde, als jetzo, gesprochen wurde; Sie fanden ihn, wie ich, unbillig, weil es doch immer besser ist, etwas, als nichts. Sie baten mich, Ihnen die Gelder, *damit Sie einen Anfang in Kiel* hätten, bis Ostern zu lassen. Ich willigte hierein aus Liebe zu Ihnen, und sagte bey dem Weggehen noch ausdrücklich: *NB NB*. Länger als bis Ostern kan es nicht seyn, weil ich mich wegen der *Passion* hauptsächlich, und ueberhaupt wegen der Altstimme nicht länger zum *Spectacle* so kläglich behelfen kann. *Wissen Sie*, sagte ich ausdrücklich, *dass mit Michaelis die Veränderung schon hätte angehen sollen, und dass ich einen Altisten auf dem Halse habe, der nun hungert, und den ich auf eine andere Art befriedigen muss, weil ich aus allzugrosser Liebe für Sie mein gegebenes Wort gebrochen habe.* Sie bürden mir auf, ich hätte Sie nur beurlaubt: Könnte wohl etwas einfältiger seyn, als Jemanden zu beurlauben, der öffentlich Abschied nimmt, mit dem eine ganze neue *Epoche* seines Lebens vorgehet, der auf Universitaeten gehet? Ich bin auf 2 *Academien* gewesen u. weiss also, was der *Cursus* sagen will, wie nothwendig *Testimonia* zu einmahliger Beförderung seyn, wie sie lauten müssen, und wie lange überhaupt eine *Academ*ische Lebensart dauern muss. Von einem so soliden so gelehrten so hofnungsvollen *Academico*, wie Sie sind, kann kein gesunder Kopf glauben, dass Sie blos *pro forma* auf ein halbes Jahr auf *Universitaet*en gegangen sind, wie Sie mir doch glauben machen wollen, da Sie auf Ostern wieder hier seyn wollen, wenn ich es verlange. Ich habe hierüber mit Recht gelacht! Bald wollen Sie kommen, bald wollen Sie bis *Michael*is, bald bis *Johann*is wegbleiben, alles wider unsere Verabredung. Ich traue Ihrem Ehrgeitz mehr zu, als dass Sie ewiger *Choradjuvante* bleiben wollten. Der Telemannische Nahme ist mir viel zu heilig, Ihre seel. VorEltern viel zu ehrwürdig, Ihre Geschicklichkeit viel zu gross, Ihre Denkungsart viel zu erhaben u. zu solide, als dass Sie auf eine kleine Art dem Ziele aus dem Wege gehen sollten, wonach Sie jetzt ringen u. mit der besten Erwartung ringen. Sie sind hierinnen unschuldig; der gute Herr Schön wollte, laut seinen Reden gegen meine Frau, mich treuherzig machen, dass das *Accompagnis*ten-Geld bis auf ewige Zeiten auf den Telemannischen Nahmen fallen sollte, er überredete Sie zu gewissen Erfindungen, Sie folgten, Sie schrieben, er *approbirt*e es, er siegelte, er liess einhändigen u. ich erhielt also den ganz unerwarteten und höchst unangenehmen Brief, den mein gutes Herz nicht verdiente, u. dieses geschahe alles — warum? — etwa ein grosses Glück zu erwischen? — nein! blos um 100 jährlicher Marck [40 Thlr.] willen. Denn ich muss Ihnen sagen, dass dieses Quantum, wie es gewesen ist, immer bleiben wird. Die Zulage, die ich Ihnen gegeben habe, ist aus meinem Beutel geschehen, und dieses deswegen, weil ich gegen Ihre viele Güte in Mittheilung der Kirchenstücke von Herzen gerne erkenntlich habe seyn wollen. Wie ich bey der Stadt um Zulage anhielt, so rieth mir mein Freund, um Gotteswillen keine andere Seite, etwa Zulage u. d. m. [d. h. für die übrigen Musiker] zu berühren, als blos für den 8ten Sänger, der nach den Kirchenbüchern da seyn muss, u. für *Copisten* Gelder zu sprechen, weil mit 7 Mark quartaliter *Copial*-Gebühren nicht viel zu machen wäre. Ich folgte, es gieng mit harter Mühe, aber nur auf wenige Zeit, welche nach ein Paar Jahren vorbey seyn wird. Zwey HauptKirchen sind ganz dawider gewesen u. ein Paar HH. Oberalten sagten mir kürzlich in Gesellschaft höflich aber dreuste: (sie hatten das Recht dazu) dass sie nun hofften, dass ich künftig mit Stücken und Texten selbst erscheinen würde und dass ich künftig mein Amt nicht in *Commission* führen mögte. Ich habe in diesen 3 Jahren hier und anderswo über 6 Jahrgänge in Partitur abschreiben lassen, worunter keins von den mir gütigst geliehenen Stücken ist, alles sind unbekannte Sachen, rechnen Sie einmahl nach, was dieses kostet? Künftig werde ich auch selbst mehr arbeiten [d. h. komponiren], als bisher, da ich nun ruhig bin.

Mit Ostern fange ich mit 2 neuen Jahrgängen an, mein TextDrucker will mir ausserdem nicht mehr das gewöhnliche geben, es ist auch einmahl Zeit, dass die Texte verändert werden, damit die Stadt weiss, dass ein neuer *Cantor* hier ist. Sie werden Selbst nachrechnen können, wie viel wöchentlich 2 Stücke zu schreiben kosten. Jetzt arbeiten beständig 2 *Copisten*. Ich schreibe Ihnen dieses alles ausführlich, damit Sie einsehen, dass die Zulage bisher blos aus meinem Beutel gekommen ist, u. dass ich sie nun nicht länger mehr geben kann. Es bleibt bei dem alten, u. Hr. Holland muss damit zufrieden seyn, u. ist es auch. Ich muss von den wenigen Jahren, da mir die Stadt die Zulage noch giebt, den gehörigen Gebrauch machen, damit mir es künftig nicht fehle. Hier haben Sie also meine ganze Meynung. Ich bin, was ich war, was ich Ihnen bis Ostern versprochen habe, halte ich. Gott gebe Ihnen seinen Seegen zu Ihrem akademischen Fleisse, er wird Sie gewiss belohnen. Geben Sie mir auf eine andere mögliche Art Gelegenheit, Ihnen zu dienen, so werde ich mich herzlich freuen. Auf Ostern werden alle Ihre mir gütigst geliehenen Sachen bey Hrn. Schönen wieder ohne Schaden, mit vielen *duplir*ten Stimmen, seyn. Ich bleibe dafür Ihr jederzeit erkentlicher Freund, Sie können, ohngeacht unsers Scrupels, jederzeit auf meine Liebe u. auf mein gutes Herz Rechnung machen. Ich erbitte mir Ihre Freundschaft aufs neue und beharre mit aufrichtiger Hochachtung

Hamburg, Ihr
d. 31. Jan. wahrer Fr.
71. Bach.

Die Meinigen empfehlen sich Ihnen ergebenst.

8.

Da ich, auf Verlangen des Herrn Schön, attestiren soll, dass ich die mir vom Herrn Telemann gütigst geliehenen Kirchenstücke wieder zurückgeschickt habe: so bezeuge hierdurch, dass ich alles, auch nicht eine Note ausgenom-

men, richtig abgeliefert habe, nahmentlich 3 Telemannische Jahrgänge und einen dergleichen Faschischen, ein Paar Passionen, *Sanctus* und *Veni* nebst allen Textbüchern. Hamburg, d. 11. Aprill, 1771.

C. P. E. Bach.

9.

[G. M. Telemann an Bach.]

Liebenswürdigster Hr. Capellmeister!

Halten Sie mich wol einer so spröden Unkenntlichkeit fähig, dass ich Ihre Güte misbrauchen sollte? Nein! so denken Sie nicht, so denke ich nicht. Sie verzeihen mir also, dass ich Ihnen bey meiner gerechten Sache zum erstenmale ungehorsam seyn muss. Ich danke Ihnen inzwischen für Ihre gute *Intention*, u. bin mit der vollkommensten Hochachtung

Ihr

ganz ergebenster

Vom Hause. G. M. Telemann.

Des
Herrn Capellmeisters Bach
Hochedelgeboren.

10.

[Bach's Antwort auf dem zurückgesandten Briefe].

Ich bin Ihnen, liebster Freund, noch vielmehr, als diese Kleinigkeit schuldig. Diesesmahl bitte ich, mich nicht in Verlegenheit zu setzen.

Ich sitze bey Tische. Bach.

Des Herrn Telemanns
Hochedelgeboren.

Hierin
Geld
versiegelt.

Dass diese Briefzeilen Nr. 9 und 10 der Zeitfolge nach hier an der richtigen Stelle stehen, ist sehr zweifelhaft, sie gehören gewiss in eine frühere Zeit. Da dies aber ebensowenig, wie die Ursache der Abfassung, sicher zu ermitteln war, so habe ich sie hierhin ans Ende gesetzt, um die Dissonanz der vorletzten Bach'schen Briefe in einem freundlichen Schlussakkord wenigstens einigermaassen ausklingen zu lassen.

Dieser Neffe Telemann's blieb Musiker, trotz Bach's Abrathen, und wurde nach Riga verschlagen, wo er als pensionirter Kantor und Musikdirektor noch 1830 lebte. Vier an Pölchau gerichtete Briefe geben erwünschte Auskunft über sein musikalisches Sein und Denken, und erklären Manches, was in den obigen Bach'schen Briefen auf den ersten Blick nicht recht verständlich erscheint.

11.

[G. M. Telemann an G. Pölchau.]

Riga, d. 30. Sept. 1816.

Hochgeschätzter Freund,

Der Lobsprüche, womit Sie mich in Ihrem, mir in vieler Hinsicht sehr schätzbaren Briefe überhäuft haben, u. die sicher aus einem redlichen, mir wohlwollenden Herzen stammen, halte ich mich, wo nicht ganz, so doch grösstentheils unwürdig. Mögte Ihr gutes Herz nur nicht durch irgend ein täuschendes Vergrösserungs-Glas, dessen sich Ihr Auge bei meiner Beurtheilung bediente, zur Ungerechtigkeit verführt worden seyn! Auch die Aufführung, so wie die weitere Vertheilung meines Klopstock'schen Gesanges würde ich, wenigstens vorläufig, verbeten haben, indem ich Manches darin, auch in den geschriebenen Stimmen, verbessert habe. Doch genug von mir selbst. —

Faschens Biographie habe ich nicht erhalten; ich brauche sie auch nicht, weil mir die Einrichtung des Berlinischen Instituts aus andern Quellen hinlänglich bekannt ist. *Bachs Messe* belieben Sie mir nicht zuzusenden, indem ich sie, ohne dies, in den hiesigen Musik-Niederlagen bekommen werde. Von *Zelenka's* Responsorien sagt Vater Telemann nicht: dass sie in Dresden unter 100 *Schlössern* (!!) bewahrt würden; sondern, dass dieses Werk einen Liebhaber erfordere, der wenigstens 100 *Thaler* daran wenden könne, um es zu besitzen. *Fallacia memoriae!* —

Von dem berühmten Hamb. Componisten *Keyser* besitze ich nichts; u. von *Meder* — (den ich nicht unter meine Vorgänger zählen kann, weil er nicht der Stadt, sondern der Schloss-Capelle des General-Gouverneurs, diente,) — finde ich in unserm Kirchen-Vorrathe nur wenig; u. dies Wenige mögte unserm jetzigen Geschmack eben nicht behaglich seyn. — Von den Arbeiten meines Grossvaters werde ich — da ich höre, dass man in den Hamb. Zeitungen, um den Anfang dieses Jahrs, von *Wien* aus, ihren Besitz gewünscht hat, — vielleicht bald Eins u. das Andere herausgeben; doch lieber vollständige Cantaten, als einzelne Motetten etc. Mögte doch sein Briefwechsel mit *Graun*, so wie manche andere, ins Gebiet der Tonkunst gehörende Correspondenz, der musikalischen Welt mitgetheilt werden! Es würde für die Kunst ein wahrer Gewinn seyn!*) Aber, ein würdiger Biograph jenes Patriarchen [Telemann] zu seyn, fühle ich mich zu schwach; auch würde ich, vermeinter Partheilichkeit halber, wenig Kredit finden. Zu wünschen aber wäre es, dass seine neuern unbekannten Arbeiten, worin er allererst wahrhaft gross erscheint, durch den Druck bekannt, und von echten Kennern gehörig gewürdigt werden mögten; zumal, da die meisten derselben gute, zum Theil vortreffliche Texte haben. — Ihre beiden Partituren vom Bach'schen Oratorium, u. der Hamb. Einweihungs-Musik, erhalten Sie hiermit — aber nicht mit Dank — zurück: weil ich glaubte, dass Sie dieselben mir ganz überlassen hätten. Indess ist mir an beiden nicht viel gelegen. Sehr aber wünschte ich, meines Grossvaters *Passions-Musik* vom Jahr 1763 — (sage: drey und sechzig) — deren Stimmen nach des Verfassers Tode, nebst vielen andern Musikalien, in Hamburg verauctionirt wurden, und deren Partitur mir ein dortiger Musiker (Hesse, ein Hannoveraner) ablockte, ja, deren Text ich nicht einmal kenne, — durch Ihre gütige Vermittelung, im Original, oder in einer Kopie, wieder erlangen zu können. Sie hat wahrscheinlich nicht geringern Werth, als die der beiden folgenden Jahre, die ich besitze, und ganz vorzüglich finde. Vielleicht weiss die Erfüllung dieses Wunsches, meines Freundes Pölchau grosser musikalischer Enthusiasmus u. Patriotismus, so wie seine weitläufige Connexion mit der musikalischen Welt, möglich zu machen.

Nun, theuerster Freund, leben Sie recht wohl! u. wenn Ihre liebe Gemahlinn, von welcher ich ein Landsmann zu seyn die Ehre habe, es nicht ungütig aufnimmt,

*) Ob sich von der Correspondenz mit Graun oder sonstigen Briefschaften Telemann's Etwas erhalten hat, weiss ich nicht zu sagen und werde Denjenigen, welche darüber unterrichtet sind, für Mittheilungen dankbar sein. Sicherlich befanden sich jene Briefe damals in G. M. Telemann's Händen. *Chr.*

so versichern Sie Dieselbe meiner innigen Theilnahme, Sie mit einem so wackern Manne verbunden zu wissen.

Ihr

Ihnen ewig treuer Freund,
G. M. Telemann.

(Schluss folgt.)

Persönliche Angelegenheiten, H. Bellermann und A. Reissmann, die musikalische Abtheilung der Berliner königl. Akademie der Künste, und Anderes.

Herr Aug. Reissmann in Berlin setzt seine musikberichtlichen Scherze fort. Der neueste ist vom 9. Mai, ebenfalls in den »Signalen«, und lautet also. »Zum Schluss noch eine Neuigkeit aus unserer königl. Akademie der Künste. Die musikalische Sektion derselben ist noch so beschaffen, wie vor 25 Jahren, als sie Mendelssohn der Auflösung werth erachtete unter Zustimmung des damaligen Kultusministers von Eichhorn. Sie ist seit der Zeit nicht anders, zum Mindesten nicht besser geworden. Nun hat es dem Herrn über Leben und Tod vor Kurzem gefallen, ein Mitglied zu sich zu berufen, dessen unglaubliche Bedeutungslosigkeit stadt- und landbekannt war. Ob nun gleich gar noch nicht anzunehmen ist, dass die Bedeutungslosigkeit in der musikalischen Sektion sobald aussterben wird, so haben die Herren Taubert und Grell sich dennoch beeilt, ihr schleunig zwei neue Vertreter zuzuführen, durch die Herren Martin Blumner und Heinrich Bellermann. Mit Blumner könnte man sich noch einverstanden erklären, er hat durch seinen »Abraham« und sein »*Te Deum*« bewiesen, dass er wenigstens einige Schritte über die Klippschule hinausgekommen ist; aber was Herr Bellermann selbst inmitten dieser musikalischen Sektion will, das ist nicht einzusehen. Die theoretischen Arbeiten, die unter seinem Namen veröffentlicht wurden, kommen hierbei gar nicht in Betracht, ganz abgesehen davon, dass die wissenschaftliche Kritik ihre vollständige Werthlosigkeit nachzuweisen beginnt. In seinen Kompositionen aber ist Herr Heinrich Bellermann noch nirgend über das erste Stadium der Klippschule hinausgekommen, er kann faktisch nichts weiter als Dreiklänge verbinden, ohne Quinten und Oktaven zu machen. Nur wenn es wahr ist, dass Herr Professor Grell dem Hause Bellermann Manches zu danken hat, ist es erklärlich, dass er Herrn Heinrich so energisch protegirt. Die Akademie dachte freilich anders; hier konnten weder der Vater Friedrich Bellermann, noch Herr Friedrich Chrysander nachhelfen, wie bei der Universität und so fiel denn Herr Heinrich Bellermann in Gemeinschaft mit Herrn Blumner bei der Abstimmung in der Plenarsitzung mit grossem Eklat durch; um aber die Niederlage der die beiden Kandidaten befürwortenden Herren Taubert und Grell recht vollständig zu machen, wählte die Akademie — — Richard Wagner — zu ihrem Mitgliede.« (Signale Nr. 35 vom 18. Mai S. 549.) Man kann die Pietät gegen Verstorbene und den Anstand gegen Lebende schwerlich weiter treiben, als hier geschehen ist. Auf die »wissenschaftliche Kritik«, welche die »vollständige Werthlosigkeit« der Arbeiten Bellermann's »nachzuweisen beginnt«, zu antworten, überlasse ich meinem Freunde und füge nur über meine persönliche Stellung zu der oben berührten Angelegenheit einige Worte bei, aus denen selbst Herr Reissmann, der doch Alles weiss, etwas Neues erfahren wird. Zunächst aber muss ich meine Verwunderung darüber ausdrücken, dass mein Name in seinem anonymen Berichte diesmal ohne ein beschimpfendes Beiwort aufgeführt ist; vielleicht hatte er sich in Artigkeiten gegen Bellermann vollständig erschöpft, so dass für mich Nichts übrig blieb, und gedenkt das Versäumte in der angekündigten Broschüre nachzuholen. — Was die Besetzung der musikalischen Professur an der Berliner Universität anlangt, so werde ich noch lange mit Freude daran denken, dass es mir möglich war, mit Erfolg zum Guten rathen und die Aufmerksamkeit auf eine geeignete Persönlichkeit lenken zu können. Die Umstände, unter welchen, und die Mittel, durch welche Bellermann's Wahl möglich gemacht wurde, lassen mir die Erinnerung daran erst recht werthvoll erscheinen. Es war im Frühling 1866 vor Ausbruch des Krieges; die politischen Parteien hatten ihre schärfsten Spitzen gegeneinander gekehrt, und das graue Kloster war in den Regierungskreisen verrufen wegen seines politischen Radikalismus, da der Direktor Friedrich Bellermann und seine Söhne offen für Jacoby gewirkt hatten. Der würdige und hochverdiente Friedrich Bellermann konnte unter diesen Umständen natürlich wenig für seinen Sohn thun; aber weitere Nachtheile der Missstimmung der vorgesetzten Behörden gegen das Haus Bellermann sind bei jener Gelegenheit nicht zu Tage getreten. Man erwog allseitig den Gegenstand rein für sich, als einen wissenschaftlich musikalischen, ohne von ministerieller Seite politische, oder von theologischer religiöse Beziehungen zu berühren; das Lehrobjekt wurde rein sachlich geprüft und danach die Wahl getroffen. Ich habe von diesem ganzen Vorgange nur Einen Eindruck erhalten, den Andere bei anderen Gelegenheiten schon oft empfanden, nämlich den der Festigkeit und normalen Solidität des preussischen Staatsorganismus, der in seinen einzelnen Theilen ruhig fachmässig fortzuarbeiten vermag, auch wenn das Ganze in fieberhafter Erregung, ja in Existenzkrisen sich befindet. Nicht minder werthvoll ist mir Bellermann's Berufung durch die unsererseits angewendten Mittel. Es ist Nichts geschehen, als einfach der Zweck einer solchen akademischen Stelle etwas näher auseinander gesetzt; und die Gerechtigkeit erfordert hinzuzufügen, dass auch nichts weiter nöthig gewesen ist. Name und Zahl der Bewerber ist mir bis heute unbekannt geblieben. Dass Herr Reissmann unter ihnen war und so zu sagen auf der engeren Wahl stand, schloss ich aus einer an mich gerichteten Aufforderung, über mehrere von demselben verfasste und namentlich aufgeführte Werke mein Urtheil abzugeben. Diesem Wunsche habe ich aber nicht entsprochen, sondern jene Zuschrift unbeantwortet gelassen, und würde demselben auch dann nicht nachgekommen sein, wenn mir gesagt wäre, dass die Wahl Bellermann's davon abhinge. Etwas Anderes, als eine Hervorhebung der positiven Kenntnisse und Verdienste des von mir empfohlenen Kandidaten, würde ich niemals zu leisten vermögen; denn persönlich lege ich wenig Werth auf eine Anstellung, und wenn ich auch weit entfernt bin, von meinen Freunden eine gleiche Gesinnung zu fordern, so würde ich mich ihnen zu Liebe doch nie in jenes beliebte Fahrwasser wagen, wo der Konkurrent als Folie verwerthet und mit seinen Mängeln die eigene Blösse zu verdecken gesucht wird. Dass auch Herrn Bellermann solches völlig fern lag, brauche ich nicht erst zu versichern, kann mich daher mit Recht freuen, durch völlig lautere, auf Niemandes Schaden abzielende Mittel ein solches Resultat erzielt zu haben. — Soviel von der Professur; nun ein Wort von der Akademie. Dass Bellermann nebst Blumner zu den Vorgeschlagenen und Nichtgewählten gehörten, erfahre ich durch Hrn. Reissmann zum ersten Male. Mein Freund Bellermann hat mir seit Ostern zwar mehrere Korrekturen zu den »Denkmälern« und sonstige Kleinigkeiten geschickt, der durch Grell und Taubert in Vorschlag gebrachten Personen, sowie der bevorstehenden Wahl der Akademie, aber bis heute mit keinem Worte Erwähnung gethan. Weil ich ihn kenne, ersehe ich hieraus die geringe Bedeutung, welche er der ganzen Angelegenheit beilegt, soweit sie ihn persönlich berührt. Wenn nun Herr Reissmann vergnügt erzählt, dass u. a. auch ich hier bei der Akademie nicht so, wie bei der Universität, habe »nachhelfen« können, so muss ich die Thatsache zugeben, aber das Vergnügen ihm leider etwas vergällen, weil hier Niemand ein Nachhelfen von mir verlangt hat. (Dass ich bei den Mitgliedern der Akademie der Künste keinen Einfluss habe, will ich übrigens gern glauben.) Gesetzt aber, mein Freund hätte mir Mittheilung davon gemacht und eine Kundgebung zu seinen Gunsten von mir gewünscht, so würde ich ihm zu demonstriren gesucht haben, dass er sich bei den augenblicklichen Verhältnissen auf ein derartiges Amt nicht einlassen möge. Ein Hauptgrund, wesshalb die musikalische Abtheilung der k. Akademie der Künste bislang so bedeutungslos geblieben, ist der, dass die Mitglieder, soweit sie nicht reine Invaliden waren, in einem anderen Wirkungskreise ihre eigentliche Heimath hatten. Dies würde auch bei Bellermann und Blumner der Fall gewesen sein; also. Aber noch mehr: ich habe, ohne es zu wissen, hier indirekt gegen meinen Freund gewirkt. Die Verhältnisse sind nicht mehr die alten; denn seit einiger Zeit sind Verhandlungen im Gange, die darauf abzielen, der musikalischen Abtheilung der Akademie einen neuen Unterbau und damit von Grund aus eine andere Gestalt zu geben. Die Herren Grell und Taubert müssen Nichts hievon gewusst haben, sonst würde ihnen die Unmöglichkeit klar geworden sein, überhaupt irgend Jemand zur Zeit durchzubringen. Der Ersatzmann war bereits da, als der sel. Bach noch lebte; auch Herr Professor Haupt würde, wenn er die Sachlage gekannt hätte, wohl weniger beflissen gewesen sein, als Nachfolger in Bach's Wirksamkeit einzutreten. An massgebender Stelle ist Mendelssohn's Ansicht nie getheilt; das Bestreben, die musikalische Abtheilung an Bedeutung und lebendigem Einflusse der der übrigen Künste gleich zu gestalten, hat wohl zu Zeiten geruht aus Mangel geeigneter Persönlichkeiten, ist aber niemals aufgegeben. Jetzt ist Aussicht vorhanden, einen wirklichen Schritt weiter gehen, ja gewissermaassen ein Ideal ausführen zu können, und die sich darbietende Gelegenheit hat man auch sofort benutzt: ein neuer Beweis von der Aufmerksamkeit, welche die höchsten Verwaltungsbehörden in Preussen Allem zuwenden, was nach irgend einer Seite hin die Macht des Staates in seinem Einflusse auf Kultur und Geistes-

bildung zu erhöhen vermag. Das hier Eingeleitete dürfte, wenn es zur Ausführung gelangt, selbst Herrn Reissmann befriedigen, um so mehr, da ich versichern darf, dass ich persönlich dieser Kombination durchaus fern bleibe und auch weiter Nichts dabei thun kann. Möge er es nur nicht desshalb hassen, weil ich, fern von Berlin, früher darum gewusst habe, als er; der wirkliche Nutzen davon wird ihm und Anderen gewiss mehr zu Gute kommen, als mir. Wer übrigens meine Kenntniss von Verhandlungen, die noch nicht in die Oeffentlichkeit gedrungen sind, mit Missfallen bemerkt, der möge nur immerhin glauben, dass ich halbwegs zufällig dazugekommen bin. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wien**, 26. Mai. Gestern Abend hat die erste Vorstellung im neuen Opernhause stattgefunden und in Wien versteht es sich von selbst, dass auch eine noch kolossalere Preiserhöhung (die Loge beispielsweise kostete 100 fl., ein Parquetsitz 25, resp. 20 fl.) den massenhaften Andrang nicht geändert haben würde Von oben bis unten war das ungeheure Haus von einem festlich gekleideten und gestimmten Publikum dicht besetzt. In der Gala-Hofloge — die kaiserliche und die erzherzogliche Seitenloge war dem Hofstaat zur Verfügung gestellt — nahm der Kaiser mit dem König von Hannover, den er sorgsam und aufmerksam auf seinen Sitz geleitete, zwischen den Erzherzoginnen Rainer und Carl Ludwig Platz; links vom König sassen der Kronprinz von Hannover und Prinz Otto von Bayern; die sämmtlichen in Wien befindlichen Erzherzoge füllten den Hintergrund der Loge. Ein Prolog, von Dingelstedt in zugleich eleganter und markiger Diction gedichtet und von Frl. Wolter als Vindobona gesprochen, leitete die Festvorstellung ein. Und als das alte Kärnthner Thor verschwunden war, an dessen Fuss uns der Dichter in das frühere Wien zurückführte, den Diamant, den jetzt der Kaiser wahrhaft kaiserlich in den neuen »Ring« gefasst, und als die wunderbar herrliche Freitreppe des Bau's erschien und sich auf ihr, um das Reichspanier geschaart, die sämmtlichen Völker Oesterreichs in ihren nationalen Trachten gruppirten und mit voller Orchesterbegleitung die Volkshymne intonirten, da zog ein Sturm der Begeisterung durch das übervolle Haus und gegen die Kaiserloge gekehrt erhob sich die ganze Versammlung, um mit brausendem Zuruf den Monarchen zu grüssen, der seinerseits strahlenden Blickes an die Brüstung trat, den herzlichen Empfang eben so herzlich zu erwiedern. Die Kaiserin, vielleicht durch die Genusse des ungarischen Nationaltheaters verwöhnt, war in Schönbrunn geblieben. Von der Festvorstellung selbst (Don Juan) schweige ich; es sind die alten — guten und schlechten Kräfte, nur in neuem Rahmen. Dekoration und Maschinerie waren bewunderungswürdig; der Festsaal Don Juan's speciell von hinreissender und imposanter Schönheit, und hier namentlich war es, wo Dingelstedt's Meisterhand, vor allen Dingen in der Massengruppirung, sich wieder glänzend bewährte. Das neue Haus fasst tausend Personen mehr als das alte: 2740 gegen 1650.

* **Wien.** (Das neue k. k. Opernhaus in Wien.) Das neue k. k. Opernhaus, dessen Bauplan den beiden Architekten van der Nüll und von Siccardsburg mit der Allerhöchsten Entschliessung vom 28. Oktober 1861 zur Ausführung genehmigt wurde, gilt in seiner Hauptanlage als eine freie Schöpfung der genannten Künstler, als Original, während die Form des Zuschauerraumes an die Theater Scala in Mailand und Carlo Felice in Genua erinnert, an die sogenannte Eiform. Der Stil, wenn auch nicht ganz rein gehalten, ist im Allgemeinen jener der französischen Renaissance, überhaupt derjenige, welcher den beiden Meistern vor allem zusagte. Sämmtliche Entwürfe und Pläne stammen von denselben, wobei van der Nüll den dekorativen, Siccard von Siccardsburg den konstruktiven Theil, sowie die Anlage des ganzen Gebäudes übernommen hatte. Wir erinnern bei diesem Anlasse daran, dass die ausserordentlich thätigen Männer den völligen Abschluss ihres Werkes nicht erlebten; der erste starb am 5. April 1868, der zweite am 11. Juni desselben Jahres. — Der Zuschauerraum ist gegen die Ringstrasse, der Bühnenraum und die hinter demselben befindlichen Dekorationsmagazine sind gegen das alte Opernhaus angelegt; zu beiden Seiten des Bühnenraumes und längs der Bühne befinden sich die Ankleidezimmer für die Künstler, wobei das System durchgeführt wurde, dass gegen die Kärnthnerstrasse die Herren und gegen die Operngasse die Damen der Oper und des Ballets untergebracht sind. In dem vorderen Quertrakte gegen die Operngasse ist die Anfahrt und das reich ausgestattete Stiegenhaus für die kaiserliche Loge, an der entsprechend gegenüberliegenden Seite gegen die Kärnthnerstrasse hin dagegen die Anfahrt und das Stiegenhaus für die erzherzogliche Loge situirt. Die zwei rückwärtigen Quertrakte dienen als Eingang für das Bühnenpersonal. — Das ganze Haus hat eine Länge von 62° 3' 6" und eine Breite von 51° 0' 0" und der Bau desselben wurde nach Abtragung des alten und neuen Kärnthnerthores und nach Planirung der Augustinerbastei an der Stelle dieser letzteren und des neuen Kärnthnerthores, sowie des ehemaligen Stadtgrabens aufgeführt. Die sehr geräumigen Souterrains, welche sich unter dem ganzen Hause befinden, dienen theils zu Bühnenzwecken, anderentheils für die Anlage der Beheizung und Ventilation. Da die Bühne um zwei Klafter über dem Ringstrassenniveau angelegt ist, so hat der Raum unter der Bühne eine Tiefe von sechs Klaftern, dagegen unter den übrigen Theilen des Hauses eine Tiefe von vier Klaftern. Von der Ringstrasse bis zum Hauptgesims des hohen Aufbaues misst das Haus 14° 1' 6" und bis zum First 20° 4' 0". — Das Theater ist nach Thunlichkeit feuersicher konstruirt, daher das Dach aus Eisen hergestellt und von der Bühne und dem Zuschauerraume durch eine auf eisernen Traversen ruhende Ziegelgewölbdecke isolirt; ebenso ist der Dachboden von dem Zuschauerraume durch eine solide Feuermauer getrennt. — Die Bühne selbst ist von feuersicher gewölbten Gängen nach ihrer Länge, Breite und Höhe von den Nebenlokalitäten getrennt, in welchen sich die Brandlöschvorrichtungen befinden. Unter dem Dache zwischen der Vorder- und der Hinterbühne befinden sich fünf Wasserreservoirs von Eisenblech, welche ein Quantum von 4870 Kubikfuss Wasser für Zwecke der Bühne, und zwei ähnliche Reservoirs unter dem Dache des Zuschauerraums, welche ein Quantum von 2000 Kubikfuss Wasser für den Zuschauerraum vorräthig enthalten. Das Wasser zur Speisung dieser Reservoirs wird mittelst einer Dampfpumpe aus einem geräumigen Brunnen im Souterrain hinaufgeschafft. — Die Heizung im Hause geschieht mit wenigen Ausnahmen durch heissen Dampf. Der Dampf selbst wird in sechs grossen Kesseln erzeugt und hat die Aufgabe, das Haus im Winter zu heizen; dann sind vorhanden eine 12pferdekräftige Dampfmaschine für die Ventilation und eine zweite, 5pferdekräftige Dampfmaschine für den Betrieb der Bühnenmaschinen und um die Speisung der Wasserreservoirs in Betrieb zu setzen. — Die nach einem ganz neuen System angelegte Ventilationseinrichtung ist nach den Entwürfen und Angaben des Professors Dr. Böhm, und der grosse dabei in Verwendung gebrachte Ventilator, welcher die Aufgabe hat, das Haus namentlich zur Sommerszeit mit frischer Luft zu versehen, nach den Angaben des Professors Beyer. — Die Beleuchtung des ganzen Hauses geschieht durch Gas und wird mittelst 4000 Flammen bewirkt. Auch auf diesem Felde sind wesentliche Neuerungen und Verbesserungen zur Anwendung gekommen, da man prinzipiell im Zuschauerraume sämmtliche Gasflammen mit Abzugröhren versah, wodurch die Hitze und die unverbrennbaren Gase aus dem Raume entfernt werden. Das Proscenium wird durch ein System von Gasflammen, welche verdeckt in der Decke des Zuschauerraumes angebracht sind, die Bühnenrampe nach dem Lecoque'schen System beleuchtet. Zur Beleuchtung des Zuschauerraumes ist übrigens eine Brustungsbeleuchtung angebracht und an der Decke sind 16 Sonnenbrenner mit je 35 Flammen, endlich ein Gaslustre mit 190 Flammen eingerichtet. — Zur Bequemlichkeit des Publikums ist die Einrichtung getroffen, dass für die Logen und für jede Galerie eigene Foyers vorgedacht sind, um sich in den Zwischenakten ergehen und Erfrischungen nehmen zu können. — Das Theater besitzt eine Loge sammt einer Privatloge für S. Maj. den Kaiser, eine Loge für die Erzherzöge, eine Festloge, welche gewöhnlich für die Suite des Allerhöchsten Hofes bestimmt ist; eine Loge für den Obersthofmeister, zwei Logen für die Künstler des Theaters und nebst diesen 92 Logen für das Publikum, ferner sind zwei Galerien für Sperrsitze, Freisitze und Stehpublikum eingerichtet. Das Parterre ist in zwei Theile eingetheilt; in dem ersten befinden sich Sperrsitze allein und in dem zweiten Sperrsitze und ein entsprechender Raum für Stehpublikum. Numerisch stellt sich die Zahl der Sperrsitze folgendermassen heraus: es befinden sich deren im Parquet 352, im Parterre 86, in den oberen Stockwerken 246, überdies sind in der dritten Galerie 134 Freisitze und in der vierten Galerie 320. — Der Fassungsraum des ganzen Theaters beträgt über 2600 Menschen. — Das Foyer wurde benutzt zur Verherrlichung unserer vorzüglichsten Opernkompositeure, deren Busten über den Thüren angebracht sind und wozu Meister Schwind Scenen aus den vorzüglichsten der von ihnen komponirten Opern malte. Von Schubert ist »Der häusliche Krieg«, von Gluck »Armida«, von Mozart »Die Zauberflöte«, von Beethoven »Fidelio«, von Dittersdorf »Doctor und Apotheker«, von Meyerbeer »Die Hugenotten«, von Weber »Der Freischutz«, von Rossini »Der Barbier von Sevilla«, von Cherubini »Der Wasserträger«, von Boieldieu »Die weisse Frau«, von Marschner »Hans Heiling«, von Spontini »Die Vestalin« und von Spohr »Jessonda« vertreten; überdies befinden sich in den beiden an das Foyer anstossenden Buffets die Busten der Kompositeure Auber, Wagner, Donizetti und Bellini. Ein pikanteres vis-à-vis liess sich wohl beim Zuckerbäcker kaum finden als hier durch Zufall mit

Auber und Wagner. Im Foyer sind zwei Votivtafeln angebracht; die eine enthält: Begonnen im Jahre 1861, vollendet im Jahre 1868; die andere besagt: Erbaut von den Architekten Eduard van der Nüll und August Siccard von Siccardsburg. — Die sieben Statuen (die sieben freien Künste) von Joseph Gasser im grossen Stiegenhause wurden neuestens aufgestellt; auch sind die Medaillons van der Nulls und Siccardsburgs, vorläufig nur aus Gips, eingesetzt. — Der Zuschauerraum ist weiss in Gold dekorirt und die Logenvorhänge sowie die Tapeten sind in rothem Seidenstoff ausgeführt. — Der erste Angriff des Baues begann am 16. Dezember 1861; am 4. März 1862 wurde der erste Stein gesetzt, am 20. Mai 1863 der Grundstein gelegt; vollendet endlich wurde das Werk am 15. Mai 1869, dessen Kosten, mit Ausschluss aller inneren bühnlichen Ausstattung, als da sind Dekorationen, Kostüme u. s. w., sich auf nahe sechs Millionen belaufen. — Schliesslich sei noch bemerkt, dass das machtige, imposante Gebäude im Innern mit seinen fünf Etagen, nach aussen mit wechselnder Höhe der Stockwerke (je nach dem Zwecke der Bauten), auf seinen beiden Flankentheilen mit Arkaden geschmückt ist, in welchen Reihen von vermietheten Verkaufsgewölben angebracht sind. Sonst befinden sich im k. k. Opernhause auch noch die Wohnung für den k. k. Hofoperndirektor nebst Kanzleien und Bibliotheken etc. etc., auch drei Malersäle, die Depotkammern, die Cachirwerkstätte, die Behausung für den Inspektor und noch sechs Wohnungen für Hausoffizianten. (K. Wiener-Zeitung.)

* **Prag.** *F. D.* Der Frühling ist da und mit ihm eine Schaar von gefiederten Sängern, die, aus dem Süden nach der Heimath zurückgekehrt, mit lieblichem Sange das Herz der Menschen erfreuen. Mit ihnen zugleich ist eine Menge ungefiederter Sanger und Sängerinnen hier eingezogen, deren Stimmen leider nicht aus dem Süden kommen. Sie kommen — singen und — gehen. Und wenn einer so glücklich ist engagirt zu werden, so ists für uns ein Malheur. Denn mit kleinen Gagen kann man nichts Grosses heranziehen und nichts Tüchtiges leisten. Uebrigens soll Direktor Wirsing in neuester Zeit den Entschluss gefasst haben, die Gagen zu erhöhen, um das Theater übers Niveau der Mittelmässigkeit zu erheben. Und dass unser Theater mittelmässig, sehr mittelmässig ist, beweist das Repertoir, beweist das Personal. Lucia, hie und da Faust und als Einschub Don Juan oder Hugenotten. Wenn der Chor gut wäre, würde man sich in solchen grossen Opern über Mängel der Einzelnen gern hinwegsetzen — allein dieser Chor verleidet einem Alles. Einige alte Führer mit ausgesungenen und vertrunkenen Stimmen, sonst lauter wandernde Vögel, die heute da, morgen dort pfeifen. Von einem Ensemble also keine Spur. Seit vierzehn Tagen erfreut uns Robinson mit seiner angenehmen Stimme, als Don Juan, Nelusko und Zampa. Auch eine Novität wird vorbereitet — das will auf dem Operngebiet was sagen — es ist das eine Oper der Neuzeit, die Furore gemacht hat, deren Komponist sich über die Schranken des Gewöhnlichen hinweggesetzt und der so viele Gegner auf dem musikalischen Gebiete gefunden hat. Glauben Sie ja nicht, dass ich die »Meistersinger« von R. Wagner meine. Gott behüte! so weit versteigt sich der praktisch-nüchterne Direktor nicht — es ist der neueste Schund von Offenbach: »Toto«, der in Wien Kassastück ist und daher zur Veredlung heimischen Kunstsinns importirt wurde. Wirsing kennt sein Publikum und »bildet seine Leute«. Dass aber unser Publikum so weit in der Kunst heruntergekommen ist, namentlich im Vergleiche zu Norddeutschland, hat seinen Grund in dem Verfall des Theaters, der Bildungsstätte des Volkes. — Alles ist in Wien — Centralisation auf dem Gebiete der Kunst. Das Theater ist gering subventionirt, eine etwaige Erhöhung der Eintrittspreise würde auf Widerspruch stossen — also bleibt es nur immer bei der Mittelmässigkeit des Theaters, und die natürliche Folge ist der Verfall des Kunstsinns bei unserm Publikum.

* **Hameln a. d. Weser.** Am 26. Mai ist vom hiesigen Gesangverein unter der energischen Direktion des Organisten Wilkening Händel's Judas Maccabäus in der Marktkirche zur Aufführung gebracht. Wir glauben dieses Konzerts mit einigen Worten gedenken zu dürfen, theils um einen Beweis dafür zu liefern, dass die Händel'schen Oratorien in immer weiteren Kreisen die erwunschte Verbreitung finden, theils um ein Zeugniss dafür abzulegen, dass auch in Städten geringeren Ranges eine würdige Vorführung derartiger grösserer Musikwerke nicht zu den unausführbaren Dingen gehört. Der Sängerchor bestand aus beinahe 70 Stimmen, das Orchester zählte, abgesehen von der Orgel, die leider nur bei einer Nummer Verwendung finden konnte, 20 Instrumente, und die Solopartien befanden sich ausschliesslich in den Händen theils hiesiger, theils auswärtiger bewährter Dilettanten, unter denen auch der Tenorist A. Denner aus Cassel seine schon weithin bekannte Meisterschaft im Oratoriengesange von Neuem dokumentirte. Wir haben bei diesem Konzert wiederum die Wahrnehmung gemacht, dass es nicht immer der Heranziehung von Opernsängern bedarf, um die Solopartien in Tonstücken ernster Gattung zu würdiger Geltung zu bringen; im Gegentheil findet man bei Dilettanten oftmals nicht blos eine völlig ausreichende, zuweilen sogar eine aussergewöhnliche musikalische Begabung und Ausbildung, sondern zugleich ein weit innigeres Versenken in den Gegenstand als bei Sängern von Profession der Fall zu sein pflegt, da die letzteren nicht selten Gefahr laufen, in eine mehr handwerksmässige Behandlung der Sache zu verfallen, auch die richtige Wirkung ihres Gesanges leicht noch dadurch beeinträchtigt wird, dass man ihre Person in ganz anderen Situationen künstlerisch aufzutreten gewohnt ist, der Mehrzahl des Publikums aber schwer fällt, Personen und Sachen immer gehörig zu trennen. Bei Einübung und Aufführung des Oratoriums war natürlich durchweg die Partitur der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft zu Grunde gelegt, die danach an einzelnen Stellen hervortretenden Lücken in der Orchestrirung aber, namentlich bei fast allen Recitativen und einzelnen anderen Solonummern, durch entsprechende Begleitung des Streichquartetts ausgefullt worden. Es trat dabei indess das Bedürfniss und der Wunsch hervor, die sämmtlichen Partituren der deutschen Händelgesellschaft möchten von sachkundiger Hand durch eine im Händel'schen Geiste abgefasste Instrumentirung jener lückenhaften Stellen ergänzt und diese Ergänzung auch für den öffentlichen Gebrauch allgemein zugänglich gemacht werden; wobei dann zweckmässig auch zugleich dem Orgelpart die geeignete Berucksichtigung zu Theil werden müsste; denn nur auf solche Weise wurde allen je nach den örtlichen Verhältnissen für die einzelne Aufführung verschiedenen Eventualitäten Genüge geleistet. Zwar darf man immer voraussetzen, dass ein tüchtiger Dirigent diese Arbeit im einzelnen Falle selbst wird verrichten können, allein es kommt eben darauf an, dass solches gerade im Händel'schen Geiste geschehe und dass die noch immer gängigen durch Blasinstrumente aller Art überladenen Orchester-Arrangements gründlich verdrängt werden.*) Die Länge des Werkes gebot mehrere Kürzungen desselben, die der episch reichlich breit behandelte Text sehr wohl gestattet. Trotzdem währte das Konzert beinahe drei Stunden, hinterliess aber einen sichtlich erhebenden Eindruck bei der in so grosser Anzahl aus nah und fern erschienenen Zuhörerschaft, dass die nicht unerheblichen Kosten des Konzerts gedeckt und der Muth zu öfterer Wiederholung solcher bisher hier ungekannter Oratorien-Vorführungen noch gesteigert ist.

* **Speier.** Herr Kapellmeister Dr. Muck aus Würzburg hat vor einigen Monaten die Direktion unseres Cäcilien-Vereins übernommen und bereits recht gute Resultate erzielt.

---

*) Jene »lückenhaften Stellen« sind durch Klavier und Orgel, und im Händel'schen Geiste nur durch Klavier und Orgel, auszufüllen; alle Versuche mit Surrogat-Instrumenten (und Niemand hat derartige Versuche öfter und unbefangener angestellt, als der Herausgeber) haben Nichts gelehrt; als dass keine andere befriedigende Ausfüllung hier möglich ist. Saiteninstrumente sind zwar weniger lärmend als Bläser, aber in Wirklichkeit kaum weniger unbequem. Wenn man z. B. die Recitative für ein solches Streichquartett aussetzt (wie bei mehreren Hamburger Aufführungen geschehen ist), so durchzieht dies nicht nur den leichten recitativischen Gesang wie Bindfäden und verleitet den Sänger zu einem streng im Takte gehaltenen, monotonen Vortrage, sondern hebt auch die kontrastirende Wirkung der für Saiteninstrumente gesetzten Partien der Händel'schen Partitur auf. Diese Wirkung aber nicht zu zerstören, sondern sorglichst zu bewahren, ist die allererste Aufgabe für den, der die Musik im Geiste Händel's, d. h. im Geiste des Kunstwerkes aufführen und sich den möglichst reinsten und vollkommensten Kunstgenuss davon verschaffen will. Ein solcher Weg ist auch (zum Glück für die Sache!) der leichteste von allen, die hier eingeschlagen werden können und auch schon eingeschlagen sind, und kann von jedem geschickten Musiker, ja von jedem musikkundigen Dilettanten ohne langwierige Studien mit Sicherheit betreten werden. Nur zweierlei ist nothwendig: Abstreifen der landläufigen hauptsächlich durch namhafte Dirigenten und grosse musikfestliche Aufführungen genährten Vorurtheile, und klare Einsicht in das A B C dieser Sache. Vereine mit beschränkten Mitteln (und welcher deutsche Chorgesangverein wäre nicht in seinen Mitteln mannigfach beschränkt!) werden hoffentlich bald ihren wahren Vortheil begreifen und die Sache vom Mittelpunkte aus anfassen. *D. Red.*

ANZEIGER.

[105] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

TÖPFER-ALBUM.

ALBUM FÜR ORGELSPIELER.

Preis 6 Thlr.

Inhalt:

Volckmar, Dr. W., Sechszehn kleine, leichte Orgelstücke.
Davin, K., Vier kleine, leichte Orgelstücke.
Zimmermann, G., Kleines Präludium.
Sulze, B., Drei kleine Präludien.
Gottschalg, A. W., Zwei kleine Präludien.
Baumann, H., Drei kleine Präludien.
Wedemann, W., Zwei kleine Präludien.
Gleitz, C. A., Adagio für Orgel oder Harmonium.
—— Andante für Orgel oder Harmonium.
Brosig, M., Präludium.
Heidler, H., Postludium.
Reichardt, B., Postludium.
Gerlach, R., Präludium zu dem Chorale: O Gott, du frommer Gott.
Schaab, R., Präludium zu dem Chorale: Sollt' ich meinem Gott nicht singen?
Flügel, G., Zwei Choral-Präludien.
Richter, E. F., Präludium zu dem Chorale: Gott des Himmels und der Erden.
Riedel, H., Präludium zu dem Chorale: Jesu meine Freude.
Markull, F. W., Zwei Trios.
Volckmar, Dr. F. W., Zwei Trios.
Faisst, Dr. Im., Canonisches Trio.
Stade, H. B., Adagio.
Müller-Hartung, C., Zweistimmige Fuge.
Sattler, H., Introduction und Fuge.
Lobe, J. Chr., Vierstimmige Fuge.
Tod, E. A., Introduction und Fuge über: Benedicamus Domino.
Merkel, G., Introduction und Doppel-Fuge.
Thomas, G. A., Konzert-Fuge.
Raff, J., Introduction und Fuge.
Rheinberger, J., Vierstimmige Fuge.
Liszt, Dr. Franz, Adagio.
Steinhäuser, C., Festphantasie über den Choral: Wie lieblich ist, o Herr, die Stätte.
Tschirch, H. J., Festphantasie.
Helfer, A., Konzert-Phantasie mit Choralbegleitung von 4 Posaunen.
Herzog, Dr. J. G., Phantasie und Fuge.
Volckmar, Dr. W., Sonate.
Löffler, J. H., Phantasie, Gebet und Fuge zu vier Händen.
Schneider, Jul., Einleitung und Variationen zu vier Händen über den Choral: Vom Himmel hoch.
Moscheles, I., Melodisch-kontrapunktische Studie für Violoncell und Orgel oder Pianoforte über das H moll-Präludium aus J. Seb. Bach's wohltemperirtem Klavier.
Volckmar, Dr. W., Duo für Orgel und Violine.
Hauptmann, Dr. M., Ave Maria für eine Singstimme, mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte.
Zander, D., Verse aus dem 14. Psalm für eine Singstimme mit Orgelbegleitung.
Brähmig, B., Vers aus dem 27. Psalm für Tenor oder hohen Bariton, mit obligater Begleitung von Orgel und Violoncello.
Weber, H., Vater unser und Einsetzungsworte für eine Singstimme, mit Orgelbegleitung und Chor.
Eyken, J. A. van, Gebet vor einer Trauung von Vict. v. Strauss, für Chor und Orgel.
Götze, C., Aufersteh'n, Gedicht von F. G. Klopstock, für leichten Männerchor und obligate Orgel.
Ritter, A. G., Hymnus aus dem 14. Jahrhundert für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel.

---

[106] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

AVE MARIA

für

Sopran-Solo und weiblichen Chor

aus der unvollendeten Oper:

„Loreley"

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2.

Nr. 27b der nachgelassenen Werke.

Partitur Preis 15 Ngr.
Klavierauszug 15 Ngr. **Orchesterstimmen** 15 Ngr.
Chorstimmen: Sopran I, II à 1¼ Ngr.

---

[107] **Gotthard Bittner**

Instrumentenmacher in *Nürnberg* empfiehlt sein Fabrikat **der neu verbesserten Metall-Blas-Instrumente** nach Pariser und gewöhnlicher Stimmung, unter Zusicherung schnellster und solidester Bedienung und unter Garantie für reine Stimmung und zu Fabrikpreisen.

---

[108] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Ferd. Büchler.

24 STUDIEN

für

Violoncell

mit theilweiser willkürlicher Begleitung eines zweiten Violoncells.

Eingeführt an dem Konservatorium zu Wien.

2 Hefte à 1 Thlr. 10 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

D.e Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. Juni 1869. **Nr. 24.** IV. Jahrgang.

Briefe von Karl Philipp Emanuel Bach und G. M. Telemann.

(Schluss.)

12.

[G. M. Telemann an G. Pölchau.]

Hochgeschätzter Freund,

Zufolge der gütigen Aufforderung des Herrn Consul Groen, Ihnen auf Ihr Billet schriftlich zu antworten, erkläre ich hiermit: dass ich von keiner 2ten *Telemannischen* Composition der Rammlerschen Passions-Cantate weiss; wie mir aber bekannt ist, dass Jemand vor mehreren Jahren eine 3te Composition dieser Cantate unternommen, u. darüber, mit Recht oder Unrecht, öffentliche Vorwürfe hat erdulden müssen.

Ich bin übrigens nicht der Meinung, als müsse man, um der Aechtheit eines Originals treu zu bleiben, auch *wirkliche Fehler* *) desselben in die Abschrift — unverändert — mit aufnehmen. Das hiesse wohl, die Gränze der Treue zu weit ausdehnen, u. dem Verfasser zu viele u. unverdiente Ehre anthun; eine Ehre, die der uneigenliebige Autor, wenn er seine Produkte, hier u. da, *wirklich verbessert fände*, selbst verbitten würde.

Riga, im Januar,
1821. G. M. Telemann.

An
Herrn G. Pölchau, in
Berlin.

---

*) Besonders, wenn es in Singesachen Verstosse gegen den grammatischen u. oratorischen Accent sind: z. B. auferstehn, statt auferstehn; — für den, der gesunde Declamation liebt, eine wahre Folter.

13.

[G. M. Telemann an G. Pölchau.]

Theuerster Herr Pölchau,

Sie setzen mich durch Ihr, wenn auch noch so gut gemeintes Geschenk in grosse Verlegenheit. Gern mögte ich Ihnen dankbar seyn; aber auf die Art, wie Sie es zu wünschen scheinen, kann ich es aus Ursachen füglich nicht. Zudem bin ich *Abstemius*, u. kann also von Ihrem Geschenk den gehofften Gebrauch nicht machen. Unangenehm ist es mir auch, dass Sie Ihrem würdigen Herrn Schwager, um den ich mich auf keine Weise verdient gemacht, meinetwegen Beschwerde verursacht haben. Wären Sie doch in Riga, so liesse sich Manches thun, was jezt in der Entfernung von Ihnen nicht wohl Statt haben kann. — Die Cantate *Ino* besitze ich von der, wiewohl nicht in eigenhändiger Composition meines Grossvaters, und nur in Stimmen. Sie ist aber nicht zum Besten gerathen, u. scheint von ihm nur flüchtig geschrieben zu seyn; offenbare Schreibfehler entstellen sie vollends. Es würde Ihnen also damit nicht gedient seyn. — Den, etwa im 4ten Jahrzehende des vorigen Säculums, in Paris verfertigten 71sten *Psalm* habe ich in der Partitur des Originals; eine wahrhaft schöne, unserm gepriesenen Zeitalter nicht nachstehende Musik. Im Manuscript ist aber doch auch viel Unleserliches. — Bei allen mir am Herzen liegenden Arbeiten meines Grossvaters habe ich mir Veränderungen erlaubt, die dem Verfasser sicherlich nicht zur Unehre gereichen werden. *) Als Beleg dazu, könnte ich mich mit einer Weissagung (!) meines Grossvaters von mir brüsten, die er bei der Ansicht eines meiner jugendlichen Versuche, mit den Worten aussprach: »Wahrlich, du wirst grösser werden, als ich«; Worte, die er nicht in scherzender Stimmung sprach. Unglücklicher Weise ist aber diese Weissagung nicht in Erfüllung gegangen. Und er selbst fügte, bei Gelegenheit einer, von ihm im Druck erschienenen, wahrscheinlichen Vermuthung von der Beschaffenheit der Musik kommender Zeitalter, das Geständniss hinzu:

Jedoch, ein Saul zu seyn,
Dazu bin ich zu klein.

Er war also auch in Absicht meiner kein Saul. —

Dem trefflichen *Graun* thun Sie zu viel, wenn Sie ihn bloss fehlerhafter Declamation wegen in seinen Singe-Compositionen herabwürdigen. Es ist dies ein Uebelstand, der bei allen andern Singe-Componisten, mehr oder weniger, anzutreffen ist. Zur Abhelfung desselben habe ich, wie gesagt, selbst bei den Arbeiten meines Grossvaters, das meinige zu thun, für nöthig erachtet. Freilich stand ich dabei auf den Schultern der Riesen, u. konnte also natürlich weiter sehen, als jene. Und so mache ich es mit den Arbeiten eines jeden Componisten, die mir im Ganzen schön, u. hier u. dort einer Verbesserung würdig sind. Nehmen Sie, lieber Freund, dies Geständniss nicht als Anmaassung auf. Das Bessere bleibt doch immer

---

* (Ihr Wunsch also, unveränderte Originale von Werth zu besitzen, würde fehlschlagen.)
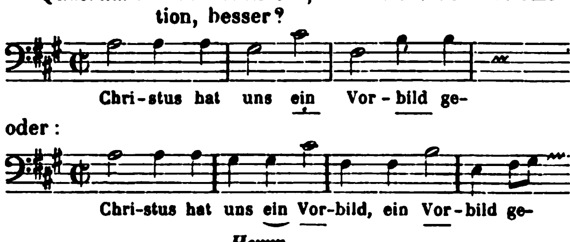
das Bessere, wenn es auch von einem Zwerge herrührt. Und die meisten Fehler wider Declamation lassen sich sehr leicht verbessern, wenn man nur Gewandtheit genug besitzt, mit der Melodie und Harmonie recht (wie die Alten sagten,) umzuspringen; u. in Absicht des Textes, ein wenig Logik im Kopfe hat.

Bleiben Sie übrigens, auch ohne Geschenk, ferner gewogen

Ihrem
Riga, Sie aufrichtig schätzenden Freunde
im Anfange des Januars, G. M. Telemann.
1823.

Sollten Sie den Berliner Opern-Sänger, Hr. Wiedemann, sprechen: so bitte ich, ihn herzlich von mir zu grüssen. Ich habe ihn jederzeit u. in allem Betracht geschätzt, u. werde ihn nie vergessen.

Quaeritur: Was finden Sie, in Absicht der Declamation, besser?



Herrn
Herrn G. Pölchau
Wohlgeboren
in
Berlin.

Zusätze zu meinem letzten Briefe an Hrn. P. in Berlin, vom Jan. 1823.

1. Vorgenommene *Veränderungen des Originals* betreffend. Warum wollen wir der Nachwelt das Schlechtere überliefern, wenn wir es besser geben können? u. was liegt ihr daran zu wissen, ob das Original *y* oder *z* hat? — Schade für eine so unwichtige historische Notiz, wenn darüber das Bessere aus der Acht gelassen wird. Und einige wenige Veränderungen des Originals heben deswegen nicht alle Originalität auf. Das Hauptwerk bleibt, dessen ungeachtet, doch immer noch Eigenthum des ursprünglichen Componisten.

   (Wäre es übel, wenn ein Mann von dazu nöthigem Talent selbst den guten *Homer*, da, wo er dormitirte, — *quandoque bonus dormitat Homerus*, — wirklich verbesserte, um der Welt ein vollendeteres Werk darzustellen? — — Lachen Sie nicht, Freund, wenn ich aus dem Gebiet der schönen Wissenschaften den Stern erster Grösse compromittire. Ich schliesse dabei, ganz consequent, von dem *stella majori* auf die *stellas minores*. Wenn jener, der Musen-Lieblinge Erster, nicht fehlerfrei ist, wie könnten es diese seyn? wie könnten es auch die im Gebiete der schönen Künste?)
2. *Bei allen Singe-Componisten anzutreffen ist;* glücklich noch, wenn die Herren Declamatoren es nur bei'm Erträglichen bewenden lassen.
3. *Graun — herabwürdigen.* (Denn, in seinen Arien herrscht eben so viele Wahrheit in der Darstellung der Ideen u. Empfindungen, wie bei T. [Telemann.]) Es ist dies u. s. w.
4. *Fuge.* T. hat in der Ramlerschen Passions-Cantate die Fuge nicht ganz verschmäht. Sie ist 1), und zwar künstlich genug, anzutreffen im Chor: *Unsre Seele* etc. 2) im Chor: *Freuet euch Alle* etc. 3) auch im Chor: *Christus hat uns* etc. wo auch Fuge, aber *Fuga in conseguenza*, eine canonische Fuge, oder Canon ist. Er hat also bloss im ersten Chor: *Sein Odem* etc. die Fuge, wenn man's so haben will, (doch wohl nicht absichtlich,) verschmäht.
5. *Anmaassung.* Ich kenne meine Schwäche u. meine Mängel in andern Gegenständen des Wissens u. der Kunst sehr wohl. Das Bessere bleibt aber doch u. s. w.
6. Dass T. übrigens kein *Saul — inter prophetas* — war, wie er, in einem kleinen gedruckten Tonstücke, worin er anhangsweise von der Beschaffenheit der Musik kommender Zeiten diviniren zu können, nicht für unmöglich hält, es am Ende selbst gesteht, das hat er in seiner nur allzu hohen *Weissagung* (!) von mir durch die That bewiesen. Denn, bei den damaligen etwas günstigern Aspecten, an des Jünglings *grösser-Werden*, als Er, zu denken, das war doch wohl sehr unprophetisch geweissagt!

G. M. Telemann.

13.

[G. M. Telemann an G. Pölchau.]

Riga, in
Lieber Freund 1830.

Die verlangten Musikalien, welche . . . . [unleserlich]. habe ich schon längst (um Johanni) Ihrem Herrn Neveu übergeben, der sie Ihnen auch gehörig wird eingehändigt haben — Gegen-Geschenke verbitte ich sammt u. sonders. Um jedoch diese Sachen, die sicher noch manches sympathische Herz rühren u. erquicken werden, dem Untergange, der ihnen von herzlosen Ignoranten bereitet werden möge, zu entreissen, — so erbitte ich mir den Schutz der Aegide des Herrn Pölchau; glücklich, wenn mein Wunsch erfüllt wird.

Meine Körperkräfte nehmen so sehr ab, dass Augen u. Füsse ihre Dienste nicht mehr leisten wollen. Möge Ihnen, lieber Freund, die Zukunft heiterer erscheinen!

Ihr
Sie hochschätzender Freund
G. M. Telemann,
emeritirter Cantor u. Organöd.

An Herrn Georg Pölchau
in
Berlin.

Dieser letzte Brief bekundet sich schon durch seine zitternden unleserlichen Züge als das Produkt eines schwachen Greises. Nehmen wir an, dass der Choradjuvant Telemann beim Tode seines Grossvaters 1767 etwa 18 Jahre alt war, so musste er jetzt bereits 81 zählen. Bach hatte den mit einer »Weissagung« seines Grossvaters ausgestatteten Jüngling, indem er etwas zu lebhaft in einen zwanglosen freundschaftlichen Verkehr, wie er nur unter Gleichstehenden dauernd möglich ist, sich einliess und unbedacht die Kirchenmusik des verstorbenen Vorgängers von ihm zur Benutzung entlieh, verwöhnt und sich von ihm jahrelang abhängig gemacht, was unausbleiblich Missverständnisse und Verdriesslichkeiten aller Art zur Folge haben musste.

Drei Briefe aus Bach's letzten Lebensjahren (er starb am 14. September 1788), die Kunst- und Geld-Angelegenheiten behandeln, lasse ich hier zum Schlusse folgen.

14.

[Bach an Kühnau in Berlin.]

Hamburg, d. 31. Aug. 84.

Liebwehrtester Freund,

Sie haben mir mit Ihrer Partitur ein sehr angenehmes Geschenke gemacht. Ich danke Ihnen dafür aufs verbindlichste und versichere Sie von meiner wahren Hochachtung und Freundschaft. Sie haben Sich in Ihrem Stücke

als ein fleissiger Setzer gezeiget u., was das Vornehmste ist, Sie haben an der Klinge gefochten. Dieses thun heute zu Tage leider wenige. Erlauben Sie mir, dass ich Ihnen, *aus wahrem guten Herzen*, eine Lehre für künftig geben darf. Bey Sachen, die zum Druck, also für Jedermann, bestimmt sind, seyn Sie weniger künstlich und geben mehr Zucker. Ein reiner Satz, den Sie haben, ist hinlänglich. Man muss denen Ignoranten ihr falsches Vorurtheil nehmen, indem sie glauben, der regelmässige Satz hindere das Angenehme. In Sachen, die nicht sollen gedruckt werden, lassen Sie Ihrem Fleisse den vollkommenen Lauf. Für eine vortheilhafte Recension werde ich sorgen.

Hierbey erhalten Sie Ihre Ankündigung nebst der *Nota*. Sie bezahlen in Preuss. *courent* blos für 6 Morgengesänge, die sie mit dem 7ten nun vielleicht haben werden, ... [unleserlich] Thlr., für das erste *avertissement* nehme ich nichts, für das beykommende belieben Sie 5 Mark 4 Schillinge, (in Preuss Gelde 2 Thlr. 5 Gr. 6 Pf.) gelegentlich zu zahlen.

Ich beharre in der That

Ihr alter redlicher Freund
und Diener

Bach.

Nochmals empfehle ich Ihrer Güte meine Ramlersche Cantate. Hr. Westphal hat Ihre Anweisung mir nicht bezahlt. Er glaubt, dass Sie nun von Hrn. Bachmann u. noch einem andern Musiker durch seine Anweisung bezahlt seyn werden. Das Besste wird wohl seyn, wenn Sie diese 1.. Thlr. .. Gr. 6 Pf. [abgerissen, wohl: 13 Thlr. 5 Gr. 6 Pf.] an einen hiesigen Kaufmann adressiren.

[Von anderer Hand bemerkt:]

An den Cantor u. Organist Kühnau in Berlin, nach Uebersendung der Partitur seines Weltgerichts.

[Von Kühnau:]

Ich bin Hrn. Bachen alle schuldig 13 Thlr. 5 Gr. 6 Pf. Preuss. Geld.

15.

[Bach an Kühnau.]

Hamburg, d. 23. Nov. 84.

Liebwehrtester Freund,

Da Ihre 5ten [Quinten] nicht *unmittelbar* auf einander folgen, u. die Note, welche sie deckt, *NB* keine durchgehende oder geschwinde Note ist (geschwinde Noten im *Allabreve* sind 8tel), so kann sie niemand verwerfen. In meinem Heilig hat dieser Fall das *Tempo-Adagio* voraus. In der Passion macht die 4tel Pause, dass die 5ten nicht *unmittelbar* auf einander folgen. Recht ist Ihre Vertheidigung der *None* gegen Hrn. Faschen (ich kann nicht glauben, dass dieser brave Mann an diesem, in starken u. gearbeiteten Werken sehr sehr oft vorkommenden u. zwar nicht aus Wollust, sondern aus Noth vorkommenden Sitz der None sich stossen sollte. Meine Vertheidigung stehet in meinem 2ten Versuch, im Capitel von der None.

Wegen unserer Rechnung wiederhole ich meine Bitte. Da ich, so wenig wie Hr. Breitkopf, Anweisung annehme, so haben Sie die Güte, u. schicken mir nur *bald*, auf meine Kosten, mit der Post die 13 Thlr. 5 Gr. 6 Pf. Preuss. *courent* in derselben Münze oder *guten* Dukaten. Ich habe blos mit Ihnen zu thun, u. beharre

Ihr alter redlicher Freund Bach.

[Adresse, von anderer Hand:]

An den Herrn
Musik Director Kühnau
in
Berlin.

16.

[Bach an Friedeisen in Itzehoe.]

Hamburg, d. 9ten Oct. 87.

Hochedelgebohrner, Hochgeehrtester
Herr,
Liebwehrtester Freund.

Ew. Hochedelgeboren als einen bewährten Musikfreund und Kenner habe ich die Ehre zu benachrichtigen, dass Hr. Breitkopf in Leipzig meine Ramlersche Auferstehungs- und Himmelfahrtscantate in Partitur verlegt und gedruckt hat: Da Sie nun meine übrigen gedruckten Singstücke bereits haben, so frage ich ergebenst an: ob Ihnen mit diesem meinen letzten Stücke gedient wäre? Das Stück ist an 16 Bogen stark und Spottwohlfeil, nehmlich noch für den Pränumerationspreiss, 10 Mark Lübisch [4 Thlr.], und wenn Sie den a part gedruckten Text auch mit haben wollen, so legen Sie noch 4 Schillinge bey. Wenn Sie dies Stück bey Sich einmahl aufführen wollen, so will ich Ihnen alle ausgeschriebene Stimmen darzu leihen. Ich erwarte Ihren gütigen Willen und beharre mit der wärmsten Hochachtung

Ew. Hochedelgeboren
ergebenster Diener

An den Hrn. Scheel meine Ergebenheit. Bach.

Dem Herrn Advocaten
Friedeisen
in
frey. *Itzehoe.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Bach und Händel. Eine Monographie. Vorträge, gehalten an der Ramann-Volkmann'schen Musikschule in Nürnberg im Winter 1866. Von **L. Ramann.** Leipzig, 1869. Verlag von Herm. Weissbach. 87 Seiten in 8.

Ein Büchlein, dessen Entstehung der Titel angiebt und über dessen Zweck der Herr Verfasser sagt: »Diese Vorlesungen hatten zunächst die Absicht den Meistern Bach und Händel das Verständniss meines Publikums zu vermitteln«. Nun ist nach dem gewöhnlichen Wortverstande derjenige, dem Etwas vermittelt werden muss, der Bedürftige. In diesem Falle wären also die Meister Bach und Händel, wenn es nöthig oder wünschenswerth ist, zur Vermittlung des Verständnisses des Publikums Vorlesungen zu halten und ein Buch herauszugeben, die Bedürftigen. Der Verfasser hätte natürlich sagen müssen, er habe die Absicht, *die* Meister Bach und Händel dem Verständnisse seines Publikums zu vermitteln, denn das Objekt wird dem Subjekt vermittelt, nicht umgekehrt. Es versteht sich wohl von selbst, dass Herr Ramann auch nichts Anderes hat sagen wollen; wir heben aber diesen Satz (es ist der zweite seines Schriftchens) namentlich desshalb noch hervor, weil er für die Haltung und sprachliche Fassung des Ganzen bezeichnend ist.

Aber bezeichnender noch ist das Wort »Monographie«, welches auf dem Titel steht. »Eine Monographie« nennt er seine Schrift. Weiss der Herr Verfasser was eine Monographie ist? Unmöglich kann dies der Fall sein. Die Monographie ist diejenige Form der historischen Darstellung, welche zwischen der Beschreibung ganzer Zeiträume (Geschichte) und einzelner Personen (Biographie) in der Mitte steht. Was den Rahmen der Biographie überschreitet, aber zu einer allseitig geklärten Darstellung der gesammten Periode nicht vordringt, gestaltet sich als Monographie. Eine gewisse Formlosigkeit nimmt man bei einer Monographie gern in den Kauf, ja setzt eine solche fast als selbstverständlich voraus. Denn der Werth einer Monographie besteht hauptsächlich (fast könnte man sagen: aus-

schliesslich) in der breiten, quellenmässig begründeten Darlegung persönlicher Forschungen; ein guter Stil, eine geschickte Gruppirung des Stoffes sind schätzenswerthe Erleichterungen für den Leser, erhöhen oder verringern die wirkliche, d. h. die wissenschaftliche Bedeutung einer Monographie aber nur um ein Geringes. Ihre Bedeutung liegt in den neuen Thatsachen und Resultaten, die sie zu Tage fördert; und ein Buch ohne eine streng fachmässig-wissenschaftliche Haltung kann alles mögliche sein, nur keine Monographie. Ein Beispiel auf musikalischem Gebiete wird dies noch deutlicher machen. Winterfeld's »Gabrieli und sein Zeitalter« ist eine Monographie. Die Darstellung greift weit hinaus über das Leben des in den Mittelpunkt gestellten Meisters; Winterfeld behandelt Kunstzweige, zu denen Gabrieli nur in entfernter Beziehung stand, die er weder veranlasste noch erheblich förderte, mit gleicher Ausführlichkeit wie Gabrieli's eigene Tonwerke, lässt sich auch auf das Leben anderer Zeitgenossen, auf politische, kirchliche, theatralische und gesellige Vorgänge in aller Ausführlichkeit ein, übergeht aber zugleich einige der nächstliegenden Verhältnisse fast mit völligem Stillschweigen, z. B. Giovanni Gabrieli's Stellung sowohl zu seinem berühmten Onkel und Lehrer Andrea wie auch zu seinem jüngern Mitschüler Hans Leo Hassler. Ein Biograph würde derartige Punkte zunächst ins Auge fassen und aufhellen; Winterfeld's Monographie ist also ungenügend als Biographie, indem sie zugleich mehr bietet, als eine blosse Biographie zu bieten vermöchte. Dieses »Mehr« rundet sich aber nicht zu einer Gesammtdarstellung jener Epoche ab, was Winterfeld auch selber gestand, und das Ganze würde ein Buch von unausstehlicher Breite sein, wenn nicht Alles das Resultat eigener Forschung und ein grosser Theil davon damals völlig neu gewesen wäre. Dies sichert der Monographie ihre Bedeutung: Schweiss und Geist des Autors, noch mehr aber sein Schweiss als sein Geist. Man möge nun selber urtheilen, mit welchem Rechte eine Schrift von 87 Oktavseiten sich eine »Monographie« betitelt, über deren Vorlagen der Verfasser sagt: »Die diese Arbeit unterstützenden Quellen sind: C. F. Bitter's J. Seb. Bach; Ch. Chrysander's G. Fr. Händel; Fr. Brendel's Geschichte der Musik; Th. Vischer's Aesthetik«. Vier neue Bücher also, und zwar eine ziemlich gemischte Gesellschaft (bei der die Autoren nicht einmal überall mit ihren richtigen Vornamen eingeführt sind). Man muss gestehen, dies ist eine wundervoll leichte Art eine »Monographie« zu schreiben. Wir würden dem Hrn. Verfasser das Vergnügen nicht stören, wenn es ein harmloses wäre. Aber dies ist nicht der Fall; es ist ein schädliches Vergnügen, denn es trägt mit dazu bei, das Vorurtheil, welches unter den Historikern gegen die Produkte der Musikschriftstellerei besteht, aufs Neue zu rechtfertigen. Die Musikschriftsteller, sagt man dort, wissen sich selten in die richtige Form und Methode zu schicken, weil ihnen die Schule, die Vorbildung dazu abgeht und das musikalische Handwerk ihre Thätigkeit zu sehr in Anspruch nimmt. Wir haben also ein dringendes Interesse, hier ein Wort für die Geschäftsordnung zu sagen. Eine Monographie muss eine Monographie bleiben, und die Verfasser musikalischer oder musikgeschichtlicher Bücher sollten eine Ehre darin suchen, zu zeigen, dass sie vorkommendenfalls dies wissen, dass sie die historischen Fächer kennen und fachgemäss zu arbeiten verstehen. Das blosse Dilettiren ist vom Uebel und trägt auf keinem Gebiete eine wirkliche Frucht. Wollte Herr Ramann ausser dem Namen und der Angabe »Vorträge« etc. noch eine weitere Bezeichnung als Zierrath auf dem Titel haben, — obwohl wir die Nöthigung dazu nicht einsehen, — nun so bot sich manches unschädliche und ganz wohlklingende Wort gleichsam von selber dar. »Eine kunsthistorische Parallele« wäre schon Etwas der Art. Oder, da der Herr Verfasser für seinen Zweck auch Vischer's Aesthetik herbeigezogen hat (zu welchem Zwecke, ist uns freilich unklar geblieben), so wäre ihm »Eine ästhetisch-historische Parallele« vielleicht genehmer. Wollte er aber etwa nach Riehl's Vorgang und Anleitung Knallfarben auftragen, so könnte er statt Parallele wohl sagen Duett, also »Ein ästhetisch-historisches Duett«. Das wäre etwas Neues und böte daher eine erwünschte Gelegenheit, zur Rechtfertigung ein langes Vorwort aufzusetzen, in welchem man ausführen könnte, dass die Verdienste und Naturen beider Meister hier nach ihrer jeweiligen Eigenthümlichkeit geschildert werden, in Eintracht und gegenseitiger Ergänzung, wie zwei Stimmen eines Kunstduetts innerlich selbständig dastehen und doch in ihrem Fortgange sich unlöslich auf einander beziehen und so ein doppelseitiges Dasein von höherer Harmonie darstellen. Mit Takt und feinem Sinne durchgeführt, könnte ein solches »Duett« ganz wohllautend ausfallen und Manchem eine gute Lehre geben. Und so böten sich noch mehrere Bezeichnungen zur Auswahl dar; wir hoffen aber, der Herr Verfasser wird nach geneigter Prüfung einsehen, dass das Wort »Monographie« sich nicht unter ihnen befindet.

Wir müssen noch einmal auf die »Vorbemerkung« zurückkommen. In der angegebenen Absicht der Vermittlung der genannten Meister an oder für das Verständniss des Publikums, sagt Herr Ramann, »in ihr lag die Nothwendigkeit den grossen und reichhaltigen Stoff, welchen die kunstgeschichtliche Stellung und das Schaffen Bach's und Händel's überhaupt, einer historisch-ästhetischen Darstellung bieten, auf die Grundelemente ihrer Wesenheit zu beschränken und diese in ihren Contouren zu zeichnen. Es musste darum auch manches von Andern bereits Gesagte aufgenommen werden, um verbunden mit den Resultaten eigener Betrachtung, diese zu ergänzen«. Hier möchten wir ebenfalls den Herrn Verfasser ersuchen, den Gegenstand vor Allem, vor allen hochgehenden Worten, doch zunächst einmal klar ins Auge zu fassen und einzusehen, was hier von ihm zu leisten war und billigerweise überhaupt nur geleistet werden konnte. Herr Ramann hält »den Zöglingen seiner Musikschule« und »einem kleinen Kreis Musikfreunden« einige Vorträge über das Leben und die Werke zweier Meister, deren Grösse und Vielseitigkeit einen fast unerschöpflichen, jedenfalls im Rahmen von drei Vorlesungen nicht einmal annähernd zu erschöpfenden Stoff darbietet. Wie sollte sich also derjenige ausdrücken, der nur einige Seiten dieser Vielseitigkeit beleuchten, und einige Tropfen aus dieser Fülle kosten lassen und überhaupt des Eignen, des Selbsterforschten fast Nichts vorlegen kann? Er sollte sagen, es könne ihm nicht in den Sinn kommen, das bereits zu Tage geförderte Material über diesen Gegenstand vermehren oder durch neue Gesichtspunkte in eine wesentlich andere Gestalt bringen zu wollen; vielmehr beschränke seine Aufgabe sich darauf, an biographischen und künstlerischen Thatsachen das Hauptsächlichste hervorzuheben und so durch übersichtliche Gruppirung auf dem kürzesten Wege seinen Hörern und Lesern ein, wenn auch leicht skizzirtes, doch im Wesentlichen zutreffendes Bild jener Männer vorzuführen — wobei die ausführlicheren Werke, die Quellen, die Mittel und Wege für diejenigen, welche wieder in den Gegenstand eindringen wollen, anzugeben wären nebst Fingerzeigen für ihre richtige Benutzung. Wir Deutsche sind so unpraktisch, eben in unserer Stärke, im Buchmachen! Wird des Verfassers Schriftchen dadurch um irgend Etwas besser oder anders, dass er meint den Stoff »auf die Grundelemente ihrer (?) Wesenheit« beschränken und »diese in ihren Contouren zeichnen« zu können? Eine solche Zusammenfassung, die nicht auf geschickter, unbefangener Kompilation, sondern auf selbständiger Zeichnung beruht, ist nur dem möglich, der mit Ausdauer, Geist und Sachkunde den Gegenstand allseitig erforscht hat, und bildet die reife Frucht langer, geduldiger Arbeit. Im Vorbeigehen ist sie nicht zu erhaschen. Wer an einer bestimmten Stelle

nicht in die Tiefe dringt, wird dort keine Perlen fischen; was am Strande liegt und vom Spaziergänger aufzuheben ist, hat wenig Werth. Selbst Mancher, der mit vollem Apparat in die Quellen taucht, kommt leer wieder nach oben. So ist es u. a. Herrn C. H. *) Bitter mit seiner Bach-Biographie ergangen, der die Gemeinplätze seiner Zeit und Umgebung zu Buch gebracht, aber diesem Gegenstande nicht eine einzige neue Wahrheit abgewonnen hat. Wir können Herrn Ramann versichern, dass, wenn er »manches von Andern bereits Gesagte« aufnehmen »musste«, er wahrlich besser gethan hätte, Forkel und selbst Hilgenfeldt nachzuschlagen. Und warum musste manches von Andern Gesagte aufgenommen werden? »Um verbunden mit den Resultaten eigener Betrachtung diese zu ergänzen.« Also nur der Vollständigkeit halber! Bedarf es denn überhaupt einer Rechtfertigung oder nur Erklärung dafür, dass man die Worte anderer Schriftsteller anführt, namentlich da, wo jeder auf den ersten Blick sieht, dass nichts als eine gutgemeinte, unter allgemeine Gesichtspunkte gebrachte Kompilation vorliegt? Wollte der Verfasser aber Etwas hierüber sagen, so hätte er es einfacher und — mit seiner Erlaubniss — weniger vornehm sagen sollen.

Warum nun dieses lange Gerede über Titel und »Vorbemerkung« eines Büchleins, welches insgesammt nur einige achtzig Seiten stark ist? Desshalb, weil es für eine zahlreiche Klasse der modernen Musikschriftstellerei bezeichnend ist, und weil es (ohne der schlechten Literatur anzugehören) in seinen Mängeln direkt schädlich wirken dürfte. Herr Ramann hält derartige Vorträge vor den Zöglingen seiner Musikschule. Was jungen Leuten am meisten einleuchtet, sind Versuche, grosse Gegenstände ohne viele Studien und Umstände »auf die Grundelemente ihrer Wesenheit« zu concentriren und »in ihren Conturen zu zeichnen«. Ein wirkliches, breit im Detail ausgearbeitetes Bild ist schon etwas weniger Anziehendes; aber ästhetisch-historische Conturen-Zeichnung, so obenhin und ins Ganze, das lässt sich hören! das ist die Fortsetzung des »deutschen Aufsatzes« im musikalischen Gebiet und so Etwas wird sich jeder unreife Jüngling zutrauen. Was wir nun besorgen, ist dies, dass durch die Fassung, welche Herr Ramann seinen Vorträgen gegeben hat, seine Schüler zu früh seine Meister werden möchten. Wird ihnen ein solcher Gegenstand zur Belehrung vorgesetzt, so geschehe es auf eine Art, die ihnen wohl nachahmenswerth, aber schwer erreichbar vorkommt.

Vielleicht sträubt der Verfasser sich gegen unsern Ausdruck »Kompilation«, und meint so viel Eigenes in der kleinen Schrift niedergelegt zu haben, dass seine vorredenden Worte dadurch gerechtfertigt erscheinen. Prüfen wir dieses.

Von den drei Abschnitten, in welche die Schrift zerlegt ist, behandelt der erste »Das Leben Bach's und Händel's (S. 3—41). Diesen übergehen wir, weil Jeder weiss, was ungefähr darin enthalten sein kann, eine Berichtigung einzelner Irrthümer aber keinen Zweck haben würde, da doch vermuthlich Niemand diesen Abschnitt als eine historische Quelle benutzen wird. **) So genüge es zu sagen, dass die Lebensskizze anziehend geschrieben ist und wegen ihrer unparteilichen Haltung noch besonders gelobt werden muss.

Der zweite Abschnitt ist überschrieben »Die geschichtliche und psychologische Stellung der Kultusformen und des Oratoriums zur Glaubensidee und zur Tonkunst« und behandelt von S. 45—66 die Motette, den Gemeindegesang, die Kantate, die Passion, die Messe und schliesslich das Oratorium. Um zu diesen einzelnen Fächern zu gelangen, werden allgemeine Bemerkungen vorauf gesandt. Der Verfasser geht mit Recht davon aus, die »musikalischen Formen« zu betrachten, überrascht uns dann aber durch die Erklärung »Es sind das die Kultusformen der christlichen Kirche«. Die musikalischen Formen sind doch wohl Kunstformen, und die Kultusformen sind Glaubensformen einer bestimmten Konfession oder Kirche. Der Musik liefern sie Texte, aber keine Formen, keine musikalische Formen. Um das, was in verschiedenen Kirchen an musikalischen Weisen, Chorälen u. s. w. üblich ist, handelt es sich hier nicht, sondern um die freie Kunst als solche. Dies ist von selber klar. Der Verfasser führt aber seine Betrachtung so weiter, indem er sagt, die Kultusformen sind »der aus dem Gemüth herausblühende Kern religiösen Glaubenslebens, welcher sich enthüllt in verklärtester Sprache«. Die Worte sind gesperrt gedruckt, sie sind dem Verfasser also bedeutungsvoll. Meint derselbe für seinen Gegenstand auch nur das Geringste dadurch beweisen zu können, so befindet er sich in der vollständigsten Selbsttäuschung. Ein solcher Kern religiösen Glaubenslebens kann Manches sein, ein Gedicht, ein Buch, ein Bild, eine gute That, überhaupt jede auf innerer Wahrheit beruhende religiöse Aeusserung. Die Kultusformen haben dieses Alles zur Voraussetzung, sind an sich aber etwas Anderes, sie sind Theile eines gottesdienstlich-festlichen Vorganges, welche die Glaubensüberzeugungen zum Ausdruck bringen und an die Personen oder Gegenstände des Glaubens (bei den Christen an die göttliche Dreieinigkeit, hie und da auch noch an die allerheiligste Jungfrau und andere Glaubensobjekte) gerichtet sind — gerichtet in jener starren symbolisch-dramatischen Form, die sich in den ersten Jahrhunderten des Christenthums aus morgenländisch-griechisch-römischen Elementen bildete, und in jener Beschränktheit, die allem Dogmatisch-Kirchlichen dem frei und rein Menschlichen gegenüber anklebt. Dass die Kultusformen »zu musikalischer Erscheinung gedichtete« Stufen innerer Wandlungen des Lebens der Gläubigen seien, wie wir S. 45 lesen, dagegen werden gerade die Administranten des Kultus aller Konfessionen sich am entschiedensten aussprechen, und mit Recht; der Kultus ist nicht der Musik, sondern seiner selbst wegen da. Alle Künste können ihn schmücken, die eine mehr, die andere weniger, aber alle ohne Ausnahme haben in ihm (um es mit dem von allen Vertretern des Kirchlichen stereotyp gebrauchten Worte zu bezeichnen) nur eine »dienende« Stellung. Einzelne Theile oder Zweige der Kunst vervollkommnen sich in der Kirche im Anschluss an den Kultus, aber nicht das Ganze; sobald die Kunst im Zuge ist, zu ihren grössten Formen auszureifen, entringt sie sich dem Mutterschoosse der Kirche. Hätte der Verfasser nun gesagt, dass von allen Künsten die Tonkunst am meisten berufen und geeignet gewesen sei, den inneren Gehalt des in den Kultusformen beschlossenen religiösen Gefühls zu offenbaren, so würde Jeder dem gern beistimmen, und wir fügen hinzu, auf diesem Wege würde er das, was er beweisen und als in der Sache nothwendig begründet demonstriren wollte, viel einfacher und viel einleuchtender demonstrirt haben; denn so anmaassend darf unsere Kunst sich niemals geberden, als ob Alles nur ihrethalben dagewesen sein sollte. Der Verfasser will nämlich schliesslich nur sagen, dass »die kirchlichen Formen der Musik, welche die Wandlungen des religiös gläubigen Geistes in seinem Streben nach Verinnerlichung und Vertiefung ausgesprochen, die Motette, der Gemeindegesang, die Kantate, die Passion und die Messe sind« (S. 47). Da sollte man aber die eigentlichen Kultusformen möglichst in Ruhe lassen; denn die Mo-

*) Der Verfasser schreibt »C. F. Bitter« und darauf »Ch. Chrysander«, verwechselt also unsere Vornamen. Er lasse Herrn Bitter sein »H« und mir mein »F«, so behalten wir beide was uns angetauft ist.

**) Nur Eins können wir nicht unterlassen zu berichtigen. S. 41 liest man, Händel habe sein letztes Oratorium Jephta »blind« seinem Freunde Smith in die Feder diktirt. Das ganze Werk ist von Händel selbst geschrieben; mitten in der Arbeit unterbrach ihn das Uebel, welches sich zuerst auf dem linken Auge einstellte. Als es etwas besser wurde, setzte er die Komposition fort und führte sie, mit unsichern zitternden Zügen, glücklich zu Ende, hatte dadurch seinen leidenden Augen ohne Zweifel aber sehr geschadet. Die Stelle, bei welcher das Uebel auftrat, hat er in der Partitur angemerkt.

tette drang in den bereits fertigen Kultus erst spät ein, der Gemeindegesang war den Evangelischen ein subjektiver Ersatz für den objektiven Verlust des Messopfers, die Kantate ist erst ganz neuen und durchaus illegitimen oder, wie die streng Kirchlichen sagen, pietistischen Ursprungs, Passion und Messe aber sind in ihrer Art der ganze, in eine Fülle von Formen und Begehungen auseinandergelegte Kultus. Aller Kultus ist Messe, oder die Messe ist der Kultus: Dies ist das allein Kanonische.

Seite 47 bis 49 folgt eine Auseinandersetzung, aus welcher man entnimmt, wozu dem Herrn Verfasser Vischer's Aesthetik gut nützlich oder vielmehr schädlich gewesen ist. Hier wird nämlich die bekannte, der Dichtung entnommene Dreitheilung »Epik, Lyrik, Dramatik« als »Entwicklungsgesetz« aller Künste ausgeboten und sodann in Anwendung auf die Tonkunst behauptet, dass »die kontrapunktischen Musikformen die musikalische Epik vertreten«. Nach der landläufigen Ansicht ist bekanntlich in dem Oratorium die musikalische Epik enthalten. Wir werden uns auf dieses Babel der Begriffsverwirrung hier nicht weiter einlassen, sondern führen es einfach an. Der Verfasser musste wohl oder übel in der kontrapunktischen Motette Epik erblicken (Epik, deren »Charakter didaktisch« und deren »Wesen erbauend« ist!! S. 51), denn sie ging der Entstehung nach dem Gemeindegesange vorauf, der als Liedgesang natürlich »lyrisch« ist, und nach Hegel-Vischer'schem Dogma Numero Zwei bildet. Dass lange vor der Entstehung des Kontrapunkts und der Motette ganz Europa von dem köstlichsten Liedgesange erschallte, der sich schon im 12. und 13. Jahrhundert zu den schönen Volksweisen verdichtete, welche der ganzen Tonkunst der folgenden Jahrhunderte ihr Gepräge aufgedrückt haben, ist eine Thatsache, deren Schwergewicht unseren Katheder-Aesthetikern allein schon das Koncept verrücken könnte, daher von ihnen auch bei Seite gelassen wird. Nur beiläufig erwähnen wir, dass der Verfasser wie fast jeder protestantische Musikschriftsteller den Einfluss der Reformation auf die Tonkunst, insofern dieser sich in den Grenzen der lutherischen Konfession geltend macht, weitaus zu hoch anschlägt; was er S. 54 als »todtverständige Künstlichkeit« bezeichnet, bezeichnen wir mit dem Namen Palestrina. »Epik Lyrik Dramatik« — auf den lyrischen Gemeindegesang müssen also als dramatische Stücke die Kantate Passion und Messe folgen, aber doch nicht so rein und ganz. Denn die Kantate »erweitert einestheils die Lyrik«, indem sie »anderntheils die dramatische Form anbahnt« und bleibt so »ein Halbding, welchem weder die volle Anwendung der Kunstmittel gestattet ist, noch welches eine Idee in ungebrochener Ganzheit zur Erscheinung kommen lässt« (S. 57). Welche Idee? Der Herr Verfasser machte anfangs doch Miene, diese musikalischen Gattungen aus den »Kultusformen« abzuleiten, was kümmern ihn also »Ideen«? Wollte er sich wirklich auf Ideen, d. h. auf die Untersuchung, ob und wieweit die Kirchenkantaten Kunstwerke von einheitlichem Charakter seien, einlassen, so hätte er mit seiner Kritik ganz anders einsetzen müssen. In der Passion »arbeiten sich die Einzelmomente der Stimmung und Form stärker und kräftiger heraus«. Und »mit ihr treten die Kultusformen in ein näheres Verhältniss zum innersten Wesen des christlichen Glaubens«. (Gesperrt gedruckt.) Jede wahre Kultusform ist zu ihrem Theile der unmittelbare Ausdruck des innersten Wesens des Glaubens, bedarf also keiner Vermittlung, um zu solchem Glauben »in ein näheres Verhältniss« geführt zu werden. In der Passion »füllt sich die epische Musikform mit lyrischem Gehalt an, welcher sich bis zur dramatischen Belebung erhebt« (S. 58). Das wäre Alles, und im Grunde Nichts. Obwohl die Passion »die Reproduktion eines für die Kirche hochbedeutsamen Aktes« ist, nämlich des Leidens »für eine in sich lebendig erzeugte Idee, für die Idee der befreienden und erlösenden Liebe«, so offenbart die Passion doch »diesen Inhalt allerdings noch nicht in seiner tiefsten Verinnerlichung«, denn »die in ihr enthaltenen Gegensätze sind noch nicht ganz versöhnt . . . die Gattung der Passion bringt noch nicht die ganze Vertiefung ihres Inhaltes, noch nicht die volle Versöhnung zwischen Gott und der Christenheit zur Darstellung. Die That, wie die Gefühle, welche sich an sie knüpfen, sind noch eine Gegenüberstellung, welche der Einheit ermangelt. Das Gemüth ist niedergedrückt von den Leiden, welche seine unverdiente Erlösung verursacht hat. Es kann sich nicht erheben, seine Befreiung ist ihm noch nicht zum inneren frohlockenden Glücke geworden!« (S. 59.) Diese ganze — wie sollen wir sagen? — Beweisführung oder Wortbewegung würde so unbegreiflich sein, wie sie innerlich bodenlos ist, wenn man nicht merkte, wohin der Herr Verfasser zielt. Er will nämlich die Messe als den Alles in sich schliessenden »Gipfelpunkt der musikalischen Kultusformen« hinstellen, und wenn diese nun Etwas verknüpfen, verinnerlichen und versöhnen soll, so muss natürlich der Mangel der Harmonie anderswo nachgewiesen werden. Daher die angeführte Kritik, der gegenüber die Passion in Schutz nehmen eine leichte Sache ist. Kein Werk der Kunst ist auf etwas Anderes gewiesen, als auf die Darstellung des vorliegenden Gegenstandes; hat es hierin das Seine geleistet, so ist es vollkommen und kann durch eine höhere Stufe nicht rectificirt werden. Angenommen aber, eine musikalische Passion müsse ein mangelhaftes Werk bleiben wegen des ungünstigen, disparate Elemente enthaltenden Gegenstandes, und ein Werk von höherer Einheit und Harmonie sei hier ebenso möglich als nothwendig: so ist Nichts gewisser, als dass die Messe dieses Höhere nicht bieten kann. Denn ein solches Werk muss an lebensvoller, freier und mannigfaltiger Gestalt Alles darbieten, was die Passion schon enthielt, und daneben zu voller Entfaltung bringen, was die Passion in Folge ihres ungünstigen Verhältnisses unentwickelt lassen musste. Die Messe aber giebt Alles wieder auf, was die Passion bereits gewonnen hatte, um sich in das symbolische, d. h. gestaltenlose Helldunkel blosser Andeutungen zurück zu ziehen. Der Verfasser sagt, auch in der Messe sei Christus »der Mittelpunkt der Bewegung«. In welcher Weise dies der Fall sei, wird also erklärt: »Aber nicht mehr sein Erdenwallen, sein Leiden und Dulden spricht sich durch sie aus, sondern mehr die heiligen Errungenschaften des Geistes, welche sich für die Menschheit daran knüpften. Jenes ist vergeistigt und spielt als Geist in diese hinein: es ist nicht mehr sichtbar, sondern fühlbar, es ist nicht mehr Erscheinung, sondern Offenbarung« (S. 60). Wir fürchten, dies ist nicht mehr Sinn, sondern — etwas Anderes. Ist es denn wirklich so schwer, hier der Sache einfach ins Antlitz zu blicken? In der Messe spricht sich Alles aus, das Erdenwallen, die Thatsachen der Erlösung sowohl, wie die Errungenschaften derselben: aber Alles so, wie es sich in der Messe nur aussprechen kann, andeutungsweise. Mehr war nicht möglich, wenn in der Kürze Alles berührt werden sollte, und mehr war auch nicht nöthig, denn für die Gläubigen bedurfte es nur kurzer Erinnerungszeichen, um das fromme Gefühl in Bewegung zu setzen. Die objektive, rein sachliche Haltung und gedrungene Fassung dieser Worte war unter solchen Umständen ein äusserst günstiger Vorwurf für die musikalische Komposition zur Entfaltung breiter, tiefgreifender, mit dem vollen Herzensantheile gestalteter Bilder und Gefühlsergüsse, wobei die gottesdienstlichen Vorgänge das Ganze verdeutlichten. Aber als vom wirklichen Ritus losgelöster Musiktext ist der Text der Messe ein höchst mangelhaftes Ding, welches in der Gestaltung so ziemlich Alles dem Belieben des Tonsetzers überlässt. Das ist aber für die Kunst ein ungünstiges Verhältniss; selbst der Requiemtext bietet mehr.

Aber wo in aller Welt bleibt das Oratorium? Nachdem der Herr Verfasser seine Entwicklung völlig zu Ende gesponnen

hat, kommt es anhangsweise in ein paar Worten hinterdrein. »Ich wende mich nun zu einer andern Musikform, welche im Allgemeinen zur kirchlichen Tonkunst gerechnet wird, bei der bis jetzt nachgewiesenen Idee jedoch, keine Aufgabe zur Erreichung derselben zu lösen hatte . . . . Das Oratorium ist in seiner Form dramatisch, wie die Passion und Messe, ist aber in seinem Text mannigfacher, belebter, aber auch weltlicher wie sie . . . Je mehr sein Inhalt sich der Kirche nähert, um so näher steht es der kirchlichen Kunst, je weltlicher sein Stoff, um so näher der Oper. Es bewegt sich schwankend zwischen beiden . . . Franz Brendel bezeichnet dieselbe u. s. w. Händel hat das Oratorium nach ideal-kirchlicher Richtung in grossartigster Weise zur Reife gebracht« (S. 66). Er hätte demnach auch etwas Besseres thun können. Ist dem Verfasser wirklich so ganz wohl bei dieser Darstellung? Nun, dann wünschen wir ihm Glück. Wir wollen ihm hier — den guten Willen zur Orientirung und zum Lernen in dieser schwierigen Sache vorausgesetzt — nur Eine Thatsache vorlegen. Händel hat zwei Oratorien geschrieben über zwei verwandte Helden. Das eine behandelt den hebräischen Nationalhelden Samson, das andere den griechischen Nationalhelden Herakles. Das eine hat also, wie man sich jetzt auszudrücken pflegt, einen geistlichen, das andere einen weltlichen Stoff. Herr Ramann nehme diese Werke vor, und wenn er in denselben die geringste Verschiedenheit des Stils, oder in einem derselben Stillosigkeit nachweisen kann, so soll er in allen seinen Ausführungen Recht haben. Im andern Falle aber müsste er sich schon entschliessen, noch etwas Neues zu lernen, was ja auch schliesslich zur Erweiterung des Gesichtskreises und zur Erhöhung des künstlerischen Genusses führen würde. Das hier angelegte Schema der Betrachtung ist eben nach Bach's Werken angelegt, bildet aber für Händel ein wahrhaft grausames Procrustusbett.

Hiermit sei es denn genug. Der letzte Abschnitt bespricht die »Charakteristik Bach's und Händel's« S. 69—87. »Bach und Händel«, schliesst der Herr Verfasser, »ihre Namen klingen an unsern Geist wie ossian'sche Heldengedichte.« Ja, Bach und Händel! Noch Mancher wird sich an diesem Problem den Kopf zerstossen. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **München.** In unserm Theaterwesen macht sich die Annäherung der todten Saison um so mehr geltend, als für die Zeit des Spätsommers neue grossartige Anstrengungen und Produktionen bevorstehen, theils aus Anlass der grossen Ausstellung, deren Besuchern doch auch die Hofbühne ihre Honneurs machen muss, theils wegen der für jene Zeit anberaumten Aufführung von Wagner's neuester Oper »Das Rheingold«, zu der vermuthlich von dem benachbarten Staremberger See zwar nicht, wie zu Napoleon's I. Zeiten nach Erfurt, ein »Parterre von Königin«, wohl aber vielleicht ein erster Rang von Fürstlichkeiten, nämlich ausser den zahlreichen wittelsbachischen Herrschaften die Kaiserinnen von Russland und Oesterreich und die vertriebene neapolitanische Königsfamilie, sich hier einfinden. Nichtsdestoweniger haben auch die letzten Wochen und Monate mehrere Novitäten gebracht, so im Bereiche des musikalischen Dramas eine Oper »Die sieben Raben« von dem hiesigen Komponisten Rheinberger, der sich bisher nur als Komponist von Werken für den Konzertsaal einen Namen gemacht hatte, jetzt aber plötzlich mit seiner Erstlingsoper einen bedeutenden Erfolg erzielte. Im Uebrigen gestalten sich auch hier die Verhältnisse für die Kunst immer ungünstiger; München fängt an politisch aufzuleben und sich aufzuregen, und da — Kunst Ade!

✱ **Münster**, im Mai. (Saisonbericht.) Der hiesige Musik-Verein veranstaltete im verflossenen Winter zehn Vereinskonzerte und zwei Konzerte zum Cäcilienfeste, denen sich das Konzert des Musikdirektors Herrn Grimm und zwei Konzerte zu wohlthätigen Zwecken anschlossen, sämmtlich unter Leitung des Herrn Musikdirektors Grimm. — In diesen fünfzehn Konzerten kamen zur Aufführung **15 Ouvertüren**: Beethoven Leonore III, Egmont und Op. 124; Cherubini Abenceragen und Fanisca; Mozart Figaro's Hochzeit; Mendelssohn Die schöne Melusine, Fingalshöhle, Ruy Blas; Rietz Konzert-Ouvertüre in A; Schubert Rosamunde; Schumann Genovefa; Weber Oberon (zweimal), Euryanthe und Freischütz. **10 Symphonien**: Beethoven III, V, VI und VII; Gade IV; Haydn D-dur; Mozart G-moll und D-dur; Schumann I; Schubert Duo Op. 140, orchestrirt von Joachim. **Chorwerke**: J. S. Bach Zwei Chöre aus dem Weihnachts-Oratorium: »Fallt mit Danken« und »Ehre sei dir Gott«; Beethoven Messe in C und Opferlied; Brahms Ein deutsches Requiem; Bruch »Schön Ellen«; Gade »Frühlingsbotschaft«, Gluck Scene aus »Iphigenie auf Tauris«; Grimm »An die Musik«; Händel »Samson«; Mendelssohn Symphonie-Kantate »Lobgesang«; Rietz Altdeutscher Schlachtgesang. **Klavierkonzerte**: Beethoven C-dur; Mozart D-moll; Moscheles G-moll, dazu kleinere Klavierstücke von Chopin, Schubert etc. **Violinkonzerte**: J. S. Bach Doppel-Konzert; Beethoven D-dur; Bruch G-moll; Joachim Ungarisches Konzert Satz I; Mozart A-dur; Mendelssohn E-moll; Viotti A-moll, dazu Solostücke von S. Bach; Beethoven (beide Romanzen), Ernst, Tartini (Teufelstriller-Sonate), Schumann (Abendlied) etc. Diese Instrumental-Vorträge waren umgeben von Arien aus Opern und Oratorien und von zahlreichen ein- und mehrstimmigen Liedern von Beethoven, Brahms, Franz, Grimm, Hauptmann, Méhul, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann, Stradella, Wilsing u. A. Zu den Konzerten kamen noch drei Soiréen für Kammermusik, veranstaltet von Musikdirektor Grimm und Konzertmeister Barth, unter Mitwirkung mehrerer Mitglieder des Orchesters. Zur Aufführung kamen darin: Beethoven Septett Op. 20, Quintett Op. 16, Trio in G; Kreutzer- und C moll-Sonate (Pianoforte und Violine); Haydn Kaiserquartett; Mozart Streichquartett in C, Sonate in B (Pianoforte und Violine); Schumann Quintett Op. 47; Grimm Sonate Op. 14 (Pianoforte und Violine). Die Klavierpartien exekutirte (mit Ausnahme einiger Dilettanten-Vorträge) Herr Musikdirektor Grimm mit anerkannter Meisterschaft. Beethoven's Violinkonzert und Romanze in G wurden im zweiten Konzert des Cäcilienfestes von Joachim unvergleichlich schön vorgeführt; ebendaselbst auch Bach's Konzert für zwei Violinen von Joachim und Barth. Sämmtliche übrige Violin-Vorträge dieses Winters leistete unser jugendlicher Konzertmeister Richard Barth, ein eminent begabter Schüler Joachim's; sein Spiel vereinigt eine durchaus saubere, staunenswerthe Technik mit innigst seelenvollem Ausdruck und einnehmender Anmuth des Tons; das unfehlbare Gedächtniss und vor Allem das geistige Durchdringen der sich gestellten Aufgaben sind bei dem 18jährigen Jüngling zu bewundern. — Da bei der verhältnissmässig grossen Anzahl der Konzerte das Heranziehen auswärtiger Solisten nur ausnahmsweise zu ermöglichen ist, werden die Gesangsoli, wo solche in Chorwerken oder selbständig vorkommen, von hiesigen Dilettanten, Grimm's vorgerücktesten Schülerinnen und Schülern, ausgeführt. Der Chor leistet sehr Erfreuliches und darf den Vergleich mit den Städten in weiter Runde nicht scheuen; von schlagender Korrektheit, Wohllaut und schwungvollem Leben waren sämmtliche Chorleistungen erfüllt; an jugendfrischer Gesangsfreudigkeit machen Sopran und Alt den Männerstimmen den Rang streitig; die letzteren erhalten eine wesentliche Stütze durch die Mitglieder der hiesigen Liedertafel (Dirigent Herr F. Schaub), die den Aufführungen des Musikvereins eine rege und sehr erfreuliche Betheiligung widmet. Das Orchester ist von strebsamem Eifer und lobenswerthem Geiste beseelt und hat sich durch langjähriges Zusammenspiel eine beachtenswerthe Routine erworben. Allerdings thäten im Streichquartett einige gediegene Kammermusiker gut; diese indess, sowie die Einführung der tiefen Stimmung dürften vor der Hand für unsere Verhältnisse noch ein frommer Wunsch bleiben. — Schliesslich sei noch kurz der beiden Konzerte zum Cäcilienfest (Ende November) als der hervorragendsten dieses Winters erwähnt. Am ersten Tage kam Händel's Samson zur Aufführung; Herr Grimm hatte mit Benutzung der in Mosel's Bearbeitung brauchbaren Chöre aus der Partitur der Deutschen Händelgesellschaft die meisten Musikstücke in unsere Aufführung aufgenommen und mit vervollständigter Instrumental-Begleitung ausgestattet. Chor, Orchester und die Solisten: Frl. Dannemann, Frau Joachim, die Herren Fischer-Achten und Bletzacher wetteiferten zu schönem Gelingen; die Alt-Arien »Und lange Ewigkeit«, »O komm, du Gott des Heils« in dem erhaben edeln Vortrage der Frau Joachim werden wohl unvergesslich bleiben. Das zweite Konzert verherrlichte vor Allem Herr Joachim in den oben genannten Werken durch die Allgewalt seiner grossen Kunst. Die Oberon-Ouvertüre, Lieder-Vorträge der genannten Solisten, unter denen Frau Joachim mit Schubert's »Lindenbaum« und Brahms' »Dunkel, wie dunkel« hervorragte, und zwei Chöre aus Bach's Weihnachts-Oratorium vervollständigten das Programm. — Von Novitäten dieses Winters erregten das Interesse der intimeren Musikfreunde Grimm's Sonate Op. 14 für Pianoforte und Violine, Schubert's Duo Op. 140, orchestrirt von Joachim, und vorzüglich Brahms' Deutsches Requiem, über dessen Aufführung in diesen Blättern bereits berichtet ward. *V.*

ANZEIGER.

[409]

Neue Musikalien.

Im Verlage von *Robert Seitz* in *Leipzig* erschienen und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Corelli, A., **Sonate** für Violine mit beziffertem Bass. Für Violine und Pianoforte bearbeitet von **William Hepworth.** Preis 25 Ngr.

Diese hübsche, nicht schwere Sonate, wird gewiss allen Musikern und Musikfreunden eine willkommene Gabe sein.

Mozart, W. A., **Duo** für Violine und Viola (G dur). Für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von **Carl Reinecke.** Pr. 1⅙ Thlr.

Das reizende, liebliche Duo, in der wahrhaft vollendeten Bearbeitung Reinecke's, ist eine erfreuliche Bereicherung der 4händigen Klavierliteratur und allen Klavierspielern aufs Wärmste zu empfehlen.

---

[410]

Bekanntmachung
den Einzelverkauf von Joh. Seb. Bach's Werken,
Ausgabe der Bach-Gesellschaft, betreffend.

Nach den Grundsätzen der Bach-Gesellschaft, welche die Werke von Johann Sebastian Bach für ihre Mitglieder herausgiebt, konnte diese Ausgabe bisher nur den Mitgliedern oder Abonnenten und zwar in ungetrennter Reihe, geliefert werden; vielfältige Gesuche um Ablassung einzelner Bände oder Jahrgänge an Mitglieder oder Nicht-Mitglieder mussten daher unberücksichtigt bleiben. Nachdem jedoch die Zahl der Jahrgänge dieser Ausgabe von Bach's Werken auf sechszehn angewachsen ist, haben Directorium und Ausschuss der Bach-Gesellschaft beschlossen, die **ersten zehn Jahrgänge** auch einzeln an Jedermann abzugeben, und zwar zum Preise von 10 Thalern baar für jeden Jahrgang.

Inhalt der ersten zehn Jahrgänge:

I. **10 Kirchencantaten.** (1—10.)
II. **10 Kirchencantaten.** (11—20.)
III. **Klavierwerke.** Funfzehn Inventionen und funfzehn Symphonieen. Klavierübung. Toccata in Fis moll. Toccata in C moll. Fuga in A moll.
IV. **Passionsmusik** nach dem Evangelisten Matthäus.
V. **10 Kirchencantaten.** (21—30.) **Weihnachtsoratorium.**
VI. **Die Messe in H moll.**
VII. **10 Kirchencantaten.** (31—40.)
VIII. **Vier Messen,** in F dur, A dur, G moll und G dur.
IX. **Kammermusik.**
X. **10 Kirchencantaten.** (41—50.)

Bestellungen sind unter Einsendung des Betrags zunächst bei den Cassirern der Gesellschaft, Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig, zu machen, können aber auch durch jede Buch- und Musikalienhandlung ausgeführt werden. Ebendaselbst sind ausführliche Inhaltsverzeichnisse der verkäuflichen Jahrgänge zu erhalten.

Die Bedingungen des Eintritts in die Bach-Gesellschaft und der Lieferung der Fortsetzung von Bach's Werken bleiben im Uebrigen unverändert. — Leipzig, 1. Juni 1869.

Das Directorium der Bach-Gesellschaft.

---

[411]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Fritz Spindler
Sechs Sonatinen
für Pianoforte zu vier Händen.
Op. 136.

Nr. 1. **Sonatine mit russischem Volkslied.** 17½ Ngr.
- 2. **Sonatine mit Serenade.** 17½ Ngr.
- 3. **Sonatine mit Jagdstück.** 17½ Ngr.
- 4. **Sonatine mit Sicilianischem Tanz.** 17½ Ngr.
- 5. **Passions-Sonatine.** 22½ Ngr.
- 6. **Zigeuner-Sonatine.** 22½ Ngr.

---

[412]

Neue Musikalien
im Verlage von
Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Op. 92. **Symphonie** Nr. 7. A dur, für das Pianoforte zu 4 Händen mit Begleitung von Violine und Violoncell bearbeitet von Carl Burchard. 3 Thlr. 22½ Ngr.
—— **Sonaten** für Pianoforte und Violine. Arrang. für Pianoforte und Violoncell von Friedrich Grützmacher. Nr. 3. Esdur. Op. 12. Nr. 3. 1 Thlr. 12½ Ngr.
Cherubini, L., Ouverturen für das Pianoforte zu 4 Händen. Nr. 1 bis 9. **Roth kartonnirt.** 2 Thlr.
Drieschner, C. G., Der Klavierlehrer oder Anweisung zum Klavierspiel. Nach naturgemässen Grundsätzen und in methodischer Stufenfolge bearbeitet. Neue wohlfeile Ausgabe. 1 Thlr.
Fissot, Henri, Op. 3. **12 Préludes** pour Piano. 1 Thlr. 5 Ngr.
—— Op. 4. **Trois Morceaux.** Nr. 1. Nocturne. Nr. 2. Boutade. Nr. 3. Rêverie pour Piano. 22½ Ngr.
—— Op. 5. **Adagio** et Presto pour Piano. 25 Ngr.
Gluck, J. C. von, Ouverturen für das Pianoforte zu 4 Händen. Nr. 1 bis 5. **Roth kartonnirt.** 1 Thlr.
Holstein, F. v., Op. 22. **Der Haideschacht.** Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. 5 Thlr.
—— **Ouverture** zu derselben Oper in Partitur. 1 Thlr. 15 Ngr.
Krug, D., Op. 247. **La Belle Espagnole.** Fragment de Salon pour Piano. 15 Ngr.
—— Op. 248. **Am Stillen Meer.** Romanze f. das Pianoforte. 15 Ngr.
—— Op. 249. **In sternheller Nacht.** Notturno f. das Pfte. 15 Ngr.
Lieblinge, unsere. Die schönsten Melodien für das Pfte. mit einem Vorworte von Carl Reinecke. Erstes Heft. 1 Thlr.
Marek, L., Op. 10. **Scherzo** pour le Piano. 1 Thlr.
Niemann, R., Op. 11. **Impromptu** für das Pianoforte. 17½ Ngr.
Niest, Fr., Op. 12. **Galop di Bravura** für das Pianoforte. 17½ Ngr.
—— Op. 13. **La Mélancolie.** Pièce caractéristique pour le Piano. 15 Ngr.
—— Op. 14. **Barcarole** für das Pianoforte. 5 Ngr.
Rüfer, Ph., Op. 8. **3 Stücke** für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
Wolff, Gust., Op. 8. **2 Impromptus** für das Pianoforte. 20 Ngr.

---

[413]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze
für das Pianoforte
componirt und
der musikalischen Jugend gewidmet
von
FERDINAND HILLER.
Op. 117. Pr. 3⅓ Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Irländisches Lied. Nr. 3. Barcarole Nr. 4. Altfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiegesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Böhmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jägerlied. Nr. 25. Ghasel. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27. Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Courante. Nr. 33. Kuhreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka. Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Tarantella. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 23. Juni 1869. **Nr. 25.** IV. Jahrgang.

Beethoven's literarische Todtenfeier in Wien.

Vor mir liegt ein altes vergilbtes Zeitungsblatt vom Jahre 1827; es trägt als einzige Bezeichnung den allerdings bedeutsamen Namen »Ludwig v. Beethoven«, erweist sich jedoch als eine fünfte Beilage der »Wiener Theater-Zeitung« und bildet gleichsam das literarische Todtenopfer Wiens, dem just geschiedenen Meister dargebracht.

Somit wäre das Blatt wohl einer näheren Betrachtung werth, und dies noch ganz besonders, weil zur Zeit nicht viele Exemplare dieser »fünften Beilage« mehr existiren mögen.

Am 26. März starb Beethoven, am 29. wurde er beerdigt und Anfangs April sandte Bäuerle seine Beilage in die Welt hinaus, in ihr seinen Lesern, neben Eigenem, wohl das Bedeutendste bietend, was über den Heimgang des Meisters in jenen Tagen gesagt worden war. Zwei Aufsätze in Prosa und eine Anzahl Poesien füllen das Blatt. Castelli und Franz von Schlechta haben zwei Gedichte geliefert, welche schon als Flugblätter auf dem Friedhofe unter die Leidtragenden vertheilt wurden.

Schlechta vergleicht den heimgegangenen Meister mit einem befruchtenden Quell, dessen Wunderkräfte man erst dann erkannt, nachdem er versiegt, und schliesst sein Gedicht mit folgender Strophe:

»Du, der hier liegt, befreit von Schmerz und Banden,
Du warst der Quell, den ich zuvor genannt!
Du grosser Mensch, von Wenigen verstanden,
Bewundert oft, doch öfter noch verkannt!
Jetzt werden Alle jubelnd dich erheben:
Du musstest sterben — sterben, um zu leben!«

Castelli singt:

»Aber hier sein Angedenken weilet
Und sein Name lebt im Ruhmes-Licht.
Wer wie er der Zeit ist vorgeeilet,
Den ereilt die Zeit zerstörend nicht.«

Von einem dritten Poeten, Herrn Johann Schön, enthält das Blatt einen ganzen Balladenkranz. Es sind fünf Gedichte, überschrieben: »Beethoven's Kunstweihe«, »Beethoven's tiefer Schmerz«, »Beethoven's wilde Musik-Jagd«, »Beethoven's vermeinte Misanthropie« und »Beethoven's Ruf nach England«.

Der Verfasser selbst giebt dazu folgende Erläuterung:

Die erste Ballade deutet an, wie der himmlische Rhein den Kunstsinn des Knaben anregte und belebte. Die zweite Ballade schildert nach einer Anekdote seinen Uebergang von der sanften Violine zum Pianoforte. Die dritte Ballade schildert seine weltliche und kirchliche Musik und die vierte den Verlust seines Gehöres. Die fünfte Ballade bezieht sich auf Beethoven's Ruf nach England und auf die ihm überschickte Sammlung von Händel's Werken, die er am meisten geehrt und gewünscht. In dieser letzten Ballade erscheint ein »Pilger« dem Meister, hält über ihn einen Lorbeerkranz und fordert ihn auf, nach der goldenen Insel zu kommen, wobei eine Menge abgeschmackter Wortspiele aufgebracht werden, von denen wir der absonderlichen Curiosität halber einige hier erwähnen.

»Nach England ruf' ich Dir empor,
Nach England in den englischen Chor,
Seit Du überwunden den Ungestüm,
Bist Du Engellandes — Cherubim.

Der Meister verstand den Ruf gar gut
Und neigte sich, und sprach voll Muth:
Soll ich mit Dir ins England ziehen,
Allwo so zart die Rosen blüh'n?

Wo nie sich zeigt das Graun der Nacht,
Wo ewig heiterer Himmel lacht,
Wo Bach und Quelle Kühlung weh'n,
Die Haiden voller Blüthen steh'n?«

Beethoven's Taubheit wird in folgender poetischen Weise erklärt:

Der Tonjäger, dem erklungen ist jeder mögliche Akkord, der da webt auf irdischem Ort, schickt sich an, um auf die Klänge des Himmels zu lauschen.

Doch der »Pilger« wehrt ihm den Weg, weil dies sein eigenes »Gehäge«. Aber Beethoven

»— — — wanket nicht
Und verspottet das Nachtgesicht,
Lauscht mit keckem Ohr
Auf des Himmels Chor;

Doch wie er hörte diese Gesänge,
Wurde er taub für irdische Klänge
Und gehörlos wandelt er unter der Menge.«

Aehnlich sind die übrigen Balladen des Herrn Schön.

Eine Arbeit in Prosa von Heinrich Börnstein ist betitelt »Des Sängers Tod, eine Vision am Grabe Beethoven's«.

Das Sterben des Meisters wird in folgender Weise geschildert:

»Nachdem die Flötenuhren des Waldes, »Herr Gott dich loben wir«, intonirt, erhob sich ein furchtbarer Sturm. Regen und Schnee mischten sich zum regellosen Chaos, die Windsbraut heulte ihr Todtenlied — fünf Glockenschläge dröhnten vom hiesigen Stephansdom, der dastand in tobendem Unwetter wie ein Unglücks-Prophete — und gesiegt hatte die Vernichtung — der Sänger war nicht mehr!«

Der interessanteste Theil des Blattes aber ist der Bericht Börnstein's über das Begräbniss. Diese wenigen Zeilen versetzen uns gleichsam in jene Zeit, unter die Leidtragenden, und ihre Wiedergabe mag die Mittheilung schliessen. Es wird dadurch zugleich auch der Hauptinhalt des alten Zeitungsblattes, das immerhin eine Beethoven'sche Urkunde bildet, unserer Zeit aufs Neue gewonnen. Der Bericht lautet:

Beethoven's Leichenbegräbniss.

Donnerstag am 29. März d. J. fand hier das Begräbniss eines der ausgezeichnetsten Männer unserer Zeit statt: Ludwig van Beethoven, der berühmte Tondichter, ein wahrer Alcides der Musik, war es, dessen irdische Hülle zur Grabesruhe getragen werden sollte, und die lebhafte Theilnahme der Gebildeten aller Stände liess auf eine zahlreiche Begleitung hoffen.

Nachmittags um 3 Uhr versammelte sich der Leichenkondukt theils in, theils ausser der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzspanierhause in der Alservorstadt, um ¼ auf 5 Uhr setzte sich der Zug in Bewegung.

Die vorzüglichsten Künstler der Kaiserstadt trugen und umgaben den Sarg, hinter welchen nebst des Verstorbenen Bruder als erstem Leidtragenden die Herren Anschütz und Lablache, Beide unstreitig Heroen der Kunst, nebst vielen hiesigen Schauspielern, Sängern, Komponisten und Musikern, hiesige Kunst- und Musikalienhändler und Dichter folgten — im Ganzen begleiteten an 15000 Menschen aus allen Ständen die Ueberreste des Genialen auf ihrem letzten Erdenwege.

Beethoven's letztes, grösstes Werk, ein Miserere für Doppelchor, wurde unter der Leitung des Herrn Chordirektors Assmayer vorterfflich ausgeführt.

Der Zulauf und Andrang war so gross, dass der Zug zu dem ungefähr ein paar hundert Schritte weiten Wege von der Wohnung bis zur Kirche der PT. Minoriten eine volle Stunde brauchte.

Aus der Kirche wurde die Leiche nach Währing geführt und auf dem dortigen neuen Kirchhofe begraben.

Der k. k. Hofschauspieler Herr Anschütz trug ausser dem Kirchhofe eine von dem vaterländischen Dichter Hrn. Franz Grillparzer verfasste Rede mit ergreifender Begeisterung und sichtlicher Rührung im Kreise der Freunde und Bekannten Beethoven's vor.

Kein fühlendes Herz blieb ungerührt, kein Auge ohne Thränen.

Die hiesigen Dichter J. F. Castelli und Franz Freiherr v. Schlechta liessen auf diese Trauerfeier bezughabende Gedichte vertheilen, wovon das des Ersteren durch Einfachheit und Gemüthlichkeit, das des Letzteren durch Tiefe und höheres poetisches Leben sich *Sic*

Erst um ¾ auf 7 Uhr wogte die Menschenmenge in die Stadt zurück, und Beethoven war das allgemeine Gespräch des Abends.

Eine würdige Todtenfeier des heimgegangenen Meisters waren zwei Requiems, wovon das erste, von Mozart, am 3. April in der Augustiner-Kirche, das andere, Cherubini's neuestes Werk, am 5. April in der St. Carls-Kirche ausgeführt wurde.

Zur Errichtung eines Monuments beabsichtigt der hiesige Musikverein eine Akademie (wobei auch wohl die Musikvereine der Provinzen nicht müssig bleiben dürften), der als Dichter bekannte Freiherr von Zedlitz aber eine Sammlung aller bei diesem erscheinenden Gedichte und Aufsätze zu einem kleinen dem Andenken des Verstorbenen gewidmeten Werkchen.

Diese Todtenfeier war aber ein Beweis, wie sehr das kunst- und musikliebende Wien das grosse Genie ehrt und das Verdienst schätzt. *B. Gth.*

W. Tappert und die alterirten Akkorde.

Von W. Rischbieter.

> Motto: Der gute Musiker wird sich so wenig bemühen, neue Akkorde und neue Taktarten aufzusuchen, als es dem Maler in den Sinn kommt eine neue Menschengestalt erfinden, oder ihr andere Gliederung geben zu wollen, als die sie von Gott erhalten.
> M. Hauptmann.

Der Verfasser dieses Aufsatzes hat sich, seitdem er Richter's »Lehrbuch der Harmonie« kennen gelernt, viel mit den alterirten Akkorden beschäftigt; und hatte schon vor einigen Jahren die Absicht, einen Aufsatz über dieselben zu veröffentlichen. Es unterblieb, weil der Verfasser glaubte, dass das, was er über diesen Gegenstand mitzutheilen hätte, dem grössten Theile der theoretisch gebildeten Leser schon bekannt sein würde. Nun ist aber in einem vor ungefähr zwei Jahren erschienenen Buche (betitelt: »Musikalische Studien«) dieses Thema so dilettantisch behandelt, dass wir uns doch noch veranlasst fühlen, die alterirten Akkorde etwas näher zu beleuchten. Es geschieht dies erst jetzt, weil der Verfasser der »Studien« unlängst (wenn wir nicht irren, im Berliner Tonkünstlerverein) als »Bahnbrecher der neudeutschen Schule« bezeichnet worden, und wir bis dahin immer die Ueberzeugung hatten, die von Tappert zusammengeleimten Akkorde *c–eis–g* u. s. w. würden jedenfalls allen Theoretikern nur ein Lächeln abgelockt haben.

Hätte Tappert, anstatt Hauptmann zu beschimpfen, erst dessen »Natur der Harmonik« gründlich studirt, so wäre er zu der Ueberzeugung gelangt, dass es keine Akkorde mit übermässigen Terzen, doppeltverminderten Quinten und dergleichen mehr giebt. Es kommen allerdings in Hauptmann's Werke keine hochtrabenden Phrasen, keine »pikanten« Modulationen und »geistreiche« Auflösungen der dissonirenden Akkorde vor; es enthüllt uns nur das Warum von dem, was wir in guten Harmonielehren als Regel oder Lehrsatz aufgezeichnet finden, das »Warum«, worüber wohl schon mancher tiefernste Künstler und Musikgelehrte lange vergebens nachgeforscht hatte. Ein Werk von solcher Bedeutung wie das Hauptmann'sche will aber nicht flüchtig gelesen, sondern gründlich studirt sein; und gründlich studiren ist nicht Jedermanns Sache. Es ist ja viel leichter, ein solches Werk einmal aufzuschlagen, ein paar grossgedruckte Zeilen herauszulesen, und, wenn man dieselben dann nicht gleich versteht, zu versuchen, sie öffentlich lächerlich zu machen.

Der Hauptmann'sche Ausspruch, — dass der Inhalt seines Buches mit keiner praktischen Kompositionslehre in Kollision

gerathe, wenn dieselbe nicht Unrichtiges lehre, und dass die in seinem Buche enthaltenen Resultate noch weniger mit dem kollidiren dürfen, was dem gesunden Menschensinne musikalisch gesund und natürlich erscheint —, dieser Ausspruch kündet entschieden an, dass Hauptmann's Werk eine Generalkritik aller Harmonielehren bildet.

Sollte es nun Theoretiker geben, nach deren Ansicht Hauptmann Unrecht hätte, so möchten wir es ihnen zur Pflicht machen, die Irrthümer Hauptmann's ans Licht zu ziehen. Dass Hauptmann's Werk keinen völligen Abschluss auf dem von ihm zuerst betretenen Gebiete enthält und enthalten kann, ist wohl Jedermann einleuchtend; denn es ist wohl Niemand in einem Fache der Erste und zugleich Grösste. Hauptmann war sich auch dessen bewusst. Spricht er doch selbst zum Schlusse der Einleitung den Wunsch aus, dass sein hier in Rede stehendes Werk der Anfang zu einer wissenschaftlichen Erkenntniss auf musikalischem Gebiete sein möchte; so wie er Seite 207 bemerkt, dass wir zum Abschluss der Lehre nicht gelangen, denn das Ende bleibe ein unerreichbares; oder wir müssten es darin suchen, dass wir in Allem und Jedem wieder auf den Anfang zurückkämen.

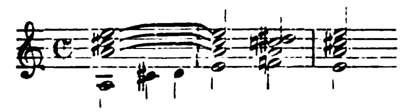
Ist es nun nicht für die musikalische Theorie eine grosse Errungenschaft, dass wir ein Werk besitzen, welches die Harmonielehre von Willkürlichkeiten befreit hat? ein Werk zu besitzen, welches uns bis zur Evidenz nachweist, dass von willkürlichen Erhöhungen und Vertiefungen der Akkordintervalle keine Rede mehr sein kann?

Es ist seltsam, dass Tappert, der dem Zopfthum so scharf entgegentritt und für den Fortschritt schwärmt, selbst in das grösste Zopfthum verfällt, indem er es für seine Pflicht hält, seinen Schülern Akkorde vorzuführen, die jeder Begründung ermangeln.

Sehen wir uns diese Akkorde etwas näher an.
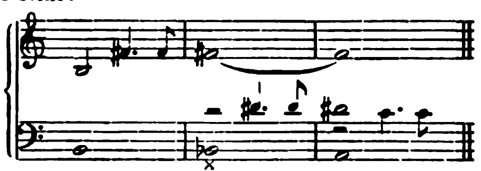
Seite 156 der »musikalischen Studien« von Tappert zeigt uns folgenden Akkord: [Notenbeispiel] »Ein wunderlicher Zusammenklang«, bemerkt Tappert. Nicht im Geringsten! weder für Laien noch für Künstler. Die Letzteren sind sich klar bewusst, *c–f–as* und nicht *c–eis–gis* zu hören.

Es ist allerdings wunderlich, dass dies Tappert auch zugiebt, aber trotzdem eine Berechtigung dieses »doppeltübermässigen« Dreiklangs keineswegs leugnet, indem er behauptet, dass der übermässige Quintsextakkord genau so klänge, als ob er mit dem Hauptseptimenakkord identisch wäre. Das ist nicht wahr! Denn es wird wohl kein theoretisch gebildeter Künstler im folgenden Satze den Ton *dis* als *Es* vernehmen:



Die Identität der Akkordtöne *F a C* | *Es* und *f A c dis* erstreckt sich nur auf die drei unteren: $\begin{matrix} f & A & c \\ F & a & C \end{matrix}$; wenden wir daher den letzteren Septimenakkord in den Tonarten an, zu denen er in näherer Verwandtschaft steht als der Akkord *F–a–C* | *Es*, so vernehmen wir den Ton *dis* nicht als *Es*.

Jeder richtig angewendete Akkordton behauptet sein ihm gewordenes Recht; und keine Macht kann z. B. bei dem Zusammenklange *C–G* den Ton *G* zwingen, sich als doppeltübermässige Quarte von *C* hören zu lassen; wie es uns unmöglich ist, mit gutem Gewissen zu behaupten, keine reine Quinte beim Hören der Töne *C–G* zu vernehmen. — Tappert führt für seinen »doppeltübermässigen Dreiklang« als »Gewährsmann« unter Anderen Mozart an, und citirt aus dessen Jupiter-Symphonie folgende Stelle:
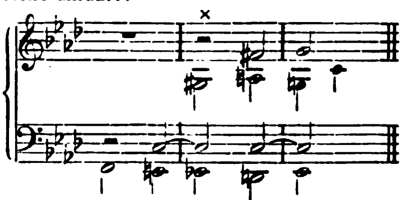


Der Verfasser der »musikalischen Studien« hat dabei ausser Acht gelassen (und auf diesen Irrthum ist die Tappert'sche Theorie basirt), dass viele Komponisten, mit oder ohne Bewusstsein und Absicht, nicht selten einen Akkord falsch geschrieben haben. In den meisten Fällen ist das Erstere wohl desshalb geschehen, um die betreffende Stimme (oder Stimmen) melodischer zu gestalten, oder um den Instrumentalisten das Lesen der Noten zu erleichtern.

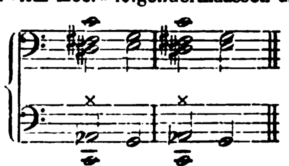
Wir werden diesen Gegenstand in einem später folgenden Artikel über »musikalische Orthographie« näher beleuchten.

Warum Mozart in obiger Stelle *b* anstatt *ais* gesetzt hat, wissen wir nicht; das wissen wir aber, dass der Musiker bei dem Zusammenklange *b–dis–fis* keine übermässige Terz und Quinte, sondern eine reine Quarte und grosse Sexte hört; und hätte Mozart eine Harmonielehre geschrieben, so würde dieser Hohepriester der absoluten Schönheit uns sicher nicht einen solchen Wechselbalg wie *c–eis–gis* als natürlich begründeten Akkord vorgeführt haben; denn sein musikalisches Gefühl hätte ihm gesagt, dass die Töne *c–eis* viel zu weit von einander liegen, um als Bestandtheile eines Akkordes zusammentreten zu können.

Seite 157 der »Studien« zeigt uns folgenden »alterirten« Dreiklang: [Notenbeispiel]. Für diesen Akkord wird Gounod als Gewährsmann angeführt, indem Tappert aus der Oper »Faust« folgende Stelle anführt:



Dass der Hörer im zweiten Takte *as* und nicht *gis* vernimmt, brauchen wir wohl nicht zu bemerken. Warum Gounod nicht *as* geschrieben? Vielleicht desshalb, weil sich die Tonfolgen *gis–a–g–c* melodischer gestalten als die Folgen *as–a–g–c*. Die letzteren enthalten eine chromatische Fortschreitung; vom melodischen Prinzip ausgehend ist aber die Folge *As–a* nur dann allgemein verständlich und genügend motivirt, wenn auf dieselbe die Leittonsfortschreitung *a–B* folgt. So fängt z. B. Schubert's Lied »Am Meer« folgendermaassen an:

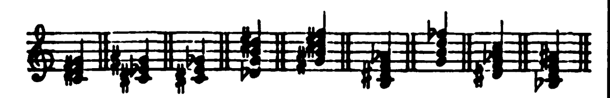


Heutzutage wird jeder gründliche Theoretiker wissen (und Schubert hat es vielleicht auch gewusst), dass das *dis* eigentlich ein *es* sein muss. Wenn wir aber die Tonfolgen *dis–e–dis–e* mit den Folgen *es–e–es–e* vergleichen, so wird jeder Sachver-

ständige zugeben, dass die ersten Folgen leichter zu singen und in Folge dessen melodischer sind als die zweiten.

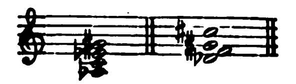
Für Tappert war der Anfangsakkord dieses Liedes ein willkommener Fund; er nennt ihn »ein Kind des 19. Jahrhunderts«. Diejenigen Leser, die der Ansicht sind, dass es dem Verfasser der »Studien« wohl bekannt sein dürfte, dass die von uns hier angeführten Akkorde aus falscher Schreibweise hervorgegangen sind, irren sich in diesem Punkte gewaltig; denn wäre dies der Fall, so hätte Tappert den hier zuletzt angeführten Akkord jedenfalls mit dem (Seite 167 besprochenen) übermässigen Quintsextakkord in Verbindung gebracht und bringen müssen. Ferner bemerkt Tappert über diesen eben genannten Akkord, dass er der schwankenden Orthographie wegen oft die Maske eines Hauptseptimenakkordes trüge (wir müssten uns in diesem Falle die kleine Septime als übermässige Sexte denken), er sagt uns aber nicht, dass wir uns bei dem Akkord *as–c–dis–fis* das *dis* als *es* zu denken haben, und dass die vorhin angeführten Dreiklänge (?) *c–eis–gis* und *c–es–gis* eigentlich *c–f–as* und *c–es–as* heissen müssen.

Wir wollen dem Leser nun noch die Akkorde aus Tappert's Buche anführen, die, wie die drei vorstehenden, jeder naturgemässen Begründung ermangeln:



Tappert hält es für nothwendig, diese Akkorde dem Schüler vorzuführen. Gut! aber dann muss dem Schüler auch gesagt werden, dass dieselben unorthographisch geschrieben sind. Es können aber dann folgende Fragen zum Vorschein kommen: Nennt man die unorthographisch geschriebenen Akkorde »alterirte«? — Gehören die Akkorde *f–a–dis, f–a–h–dis, f–a–c–dis* und *g–h–dis–f* auch zu den falsch geschriebenen? — Entsteht ein »alterirter« Akkord dadurch, dass einige Intervalle eines leitereigenen Akkordes chromatisch verändert, oder dadurch, dass dieselben enharmonisch verwechselt werden? Fatale Fragen. — —

Da sich Tappert jedenfalls dieser »Verlassenen, Verkannten und Verstossenen« auch fernerhin annehmen wird, so ist er mir ganz gewiss sehr dankbar, wenn ich ihm für den Akkord *b–d–f–ais* einen Gewährsmann bringe; er heisst Luca Marenzio. Ein fünfstimmiges Madrigal dieses Komponisten zeigt uns u. A. folgende Akkorde:



Das im zweiten Akkorde vorkommende *cis* müssen wir uns als *hisis* denken; wir erhalten dann einen dreifach übermässigen Terzquartsextakkord. Wer lacht hier!? Bei Besprechung der »alterirten Nonenakkorde« hat Tappert u. A. folgenden vergessen: [Notenbeispiel]. Dieser Akkord ist »ein Kind des 19. Jahrhunderts«. So viel mir bekannt, hat ihn Spohr in seiner »Jessonda« zuerst angewandt. Er erscheint oft unter folgender Maske: [Notenbeispiel]; wir haben uns in diesem Falle das *fis* als *ges* zu denken.
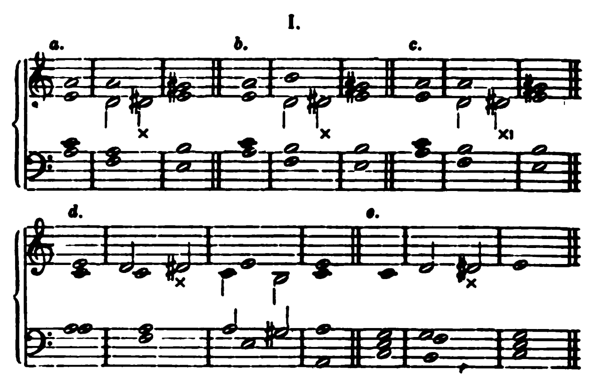
Doch nun Spass bei Seite. Untersuchen wir lieber einmal ernstlich, welche Akkorde man mit dem Namen »alterirte« bezeichnen kann.

Der Leser wird aus dem Vorstehenden schon entnommen haben, dass der Verfasser dieses Aufsatzes die unorthographisch geschriebenen Akkorde keineswegs für »altèrirte« hält. Wer dieses thut, darf, wenn er nicht inconsequent erscheinen will, diese Bezeichnung nicht auf die übermässigen Sext-, Quartsext-, Terzquartsext- und Quintsextakkorde, sowie auf den Dominantseptimenakkord mit übermässiger Quinte, anwenden: also nicht auf diejenigen, die von den meisten Theoretikern vorzugsweise zu den sogenannten alterirten Akkorden gezählt werden; denn die ersteren (die falsch geschriebenen) führen nur ein Scheinleben und ermangeln jedweder Begründung, während den letzteren organisches, natürliches Leben inne wohnt.

Halten wir nun aber diese näher bezeichneten fünf Akkorde für alterirte, so entsteht wohl die Frage (die sich vielleicht schon Mancher aufgeworfen hat), ob diese fünf Akkorde die einzigen sind, denen man diesen Namen beilegen kann?

Die Antwort auf diese Frage wird sich dann finden, wenn wir untersucht haben, ob und warum man die fünf Akkorde mit ihrem übermässigen Sextintervall »alterirte« nennen kann. Zu diesem Zwecke lassen wir jetzt einige Beispiele folgen, in denen der übermässige Sext-, Quartsext-, Terzquartsext-, Quintsext-, sowie der Dominantseptimenakkord mit übermässiger Quinte zur praktischen Anwendung kommt.

I.



Das für unsere Betrachtung hier ins Gewicht Fallende besteht darin, dass durch das Auftreten des Tones *dis* keine Modulation nach der E-Tonart erzielt wird. In Beispiel a, b, c und d verändert sich durch die chromatische Erhöhung des Tones *D* das System der A-Molltonart: *D f A c E gis H*
nur in die Formation: *f A c E gis H dis.*

Es spricht sich in den ersten vier mit × bezeichneten Akkorden nur das Verlangen aus, den Dominantakkord *E–gis–H* tonische Bedeutung erhalten zu lassen. Wenn also die Folge *f–A–D* — *f–A–dis* keinen Uebergang in die E-Tonart erzielt, weil wir die Töne *f* und *A* immer noch als Bestandtheile des Unterdominantdreiklanges *D–f–A* vernehmen, so ist es gar nicht unlogisch, wenn der Dreiklang *dis|f–A* in den technischen Lehrbüchern von *D–f–A* (*a* : IV) abgeleitet wird. Es ist hierbei auch noch in Betracht zu ziehen, dass das übergreifende A-Molltonartsystem (wie alle übergreifenden) kein selbständiges, abgeschlossenes Ganzes bildet; und können wir daher auch die Akkorde *H–dis|f, H–dis|f–A* und *dis|f–A–c*, die alle aus dem übergreifenden A-Molltonartsysteme hervorgehen, als von *H|D–f* (*a* : II), *H|D–f–A* (*a* : II_7) und *D–f–A–c* (*a* : IV_7) abgeleitet betrachten; denn die Zusammenklänge *H–f, H–f–A* und *f–A–c* vernehmen wir nach wie vor als Intervalle leitereigener Akkorde der A-Molltonart. Ja wir können sogar wahrnehmen, dass bei dem Akkorde *f–A–c–dis* die Töne *f–A–c* viel schärfer als Bestandtheile von *a* : IV und *a* : I hervortre-

ten, als dies bei dem Akkorde *f-A-c-D* (*a* : IV_7) der Fall ist; denn dieser letzte Akkord verwandelt sich sehr leicht in *F-a-C-D* (*C* : II_7). Aus diesem Grunde geht der übermässige Quintsextakkord *f-A-c-dis* in der Praxis selten aus dem Septimenakkorde *D-f-A-c* (*a* : IV_7) hervor. Wir müssen aber, wenn wir den Dreiklang *dis|f-A* als von *D-f-A* abgeleitet betrachten, auch den Septimenakkord *dis|f-A-c* von *D-f-A-c* ableiten; gleichviel, ob der letztere Septimenakkord dem ersteren vorangeht, und ob der Akkord *a* : IV_7 viel zur Anwendung kommt oder nicht. (Hinsichtlich der Dreiklänge *H-dis|f* und *dis|f-A* mag es mir erlaubt sein, den Leser auf den in Nr. 43 und 44 (1867) dieser Zeitung von mir erschienenen Aufsatz (Charakteristik der verminderten Dreiklänge) aufmerksam zu machen, wo ich u. A. nachzuweisen versucht habe, wesshalb der Dreiklang *H-dis|f* nicht so gut klingt als der Dreiklang *dis|f-A*.)

Den in Beispiel e vorkommenden Akkord *g-H-dis|f* finden wir in dem nach der Unterdominantseite übergreifenden E-Molltonartsysteme: *f A c E g H dis|Fis*. Dass ein solches Uebergreifen des Molltonartsystemes nur unter sehr beschränkenden Umständen zulässig ist, hat der Leser wohl schon aus Hauptmann's »Harmonik« erfahren; denn »die Aufnahme eines Gliedes der Unterdominantreihe würde die positive Voraussetzung, dasjenige, woraus die Generation der Tonart hervorgegangen ist, angreifen«. Es ist also durch ein solches Fortrücken des Molltonartsystemes dieser Tonart der Lebensnerv abgeschnitten, und haben wir desshalb durch die chromatische Erhöhung der Quinte *D* in Beispiel e keineswegs eine Modulation nach der E-Molltonart erzielt; denn obiges System ist weit mehr geeignet, seine positiven Dreiklänge *F-a-C-e-G* als Hauptsächliches hervortreten zu lassen: *f A c E g H dis*
F a C e G h D

Das diesen Akkorden Eigenthümliche besteht also darin, dass sich in denselben gleichzeitig zwei Tonarten geltend zu machen suchen; was aber derjenigen Tonart, die nur durch ein Intervall eines ihr entschieden angehörigen Akkordes vertreten ist, nicht gelingt. Diese fünf Akkorde gehören demnach überwiegend der Tonart an, welche am stärksten vertreten und ihren vollständigen Dominantakkord besitzt; denn ohne diesen letzteren hat keine Tonart Lebensfähigkeit.

Ist nun die chromatische Veränderung des Tones *D* in obigen Beispielen nicht im Stande, den übrigen Akkordintervallen eine andere tonartliche Bedeutung zu verschaffen, so können wir diese Akkorde ganz berechtigter Weise »alterirte« nennen.

Das Wort *alterato* heisst in unserer Sprache so viel als verändert. Wir wenden diese Bezeichnung in der Tonkunst an, wenn ein Ton durch ein Versetzungszeichen verändert ist. Da nun aber durch diese chromatische Veränderung der betreffende Ton nicht seine Intervallbedeutung verliert (d. h. dass er Quinte bleibt, wenn er Quinte war u. s. w.), so kann auch ganz vernünftiger Weise ein alterirter Akkord nur aus einer solchen chromatischen Intervallveränderung eines leitereigenen Akkordes hervorgehen, welche keinen Tonartenwechsel herbeiführt. Wollten wir daher diese Bezeichnung z. B. auf den dritten Akkord in nachstehenden Akkordfolgen, anwenden: , so würde das falsch sein; denn wir vernehmen die Töne *e—g* zu Ende des ersten Taktes nicht mehr als Terz und Quinte des tonischen Dreiklangs *C-e-G*, sondern als die zusammengetretenen Grenztöne des D-Molltonartsystemes: *G b D f A cis E*.

Um die Entstehung dieser alterirten Akkorde recht verstehen zu können, muss der Leser sich genau die Tonart merken, aus der wir den Stammakkord entnommen. Wir können nicht so kurzweg schreiben (und noch weniger sagen): Der Dreiklang *dis|f-A* ist abgeleitet von *D-f-A*; denn wenn auch diejenigen, welche mit der Tonbezeichnung durch Buchstaben vertraut sind, genau wissen, dass mit der vorstehenden Bezeichnung des D-Molldreiklangs nicht der Dreiklang der zweiten Stufe von C-dur (*D|F-a*) oder der Dreiklang der sechsten Stufe von F-dur (*d-F-a*) gemeint sein kann, so würde es doch noch immer unentschieden bleiben, ob unter *D-f-A* der tonische Dreiklang der D-Molltonart, oder der Unterdominantdreiklang der A-Molltonart zu verstehen ist. Der übermässige Sextakkord *f-A-dis* ist nicht desshalb ein alterirter Akkord zu nennen, weil derselbe aus dem Sextakkorde *f-A-D* hervorgegangen ist, sondern weil die beiden nicht veränderten Intervalle *f-A* (die wir in Beispiel a unzweideutig als Bestandtheile von *a* : IV vernehmen) hinsichtlich ihrer ersten harmonischen Bestimmung, welche sie bei der Bildung der A-Molltonart erhalten haben, ganz ununterschiedlich dasselbe bleiben, was sie zuvor waren: Terz und Quinte des Unterdominantdreiklangs. Der vorhin aufgestellte Satz muss also heissen: Der Dreiklang *dis|f-A* ist abgeleitet von dem Unterdominantdreiklange der A-Molltonart.

Nach Tappert lassen die übermässigen Sextakkorde mancherlei Auflösungen zu, wenn man sie von alterirten Stammakkorden ableitet. Da nun Tappert alle chromatisch-veränderten Stammakkorde für alterirte hält, und zu diesen letzteren auch den übermässigen Sextakkord mit rechnet, so lässt also nach Tappert's Ausspruch der alterirte Akkord *f-A-dis* mancherlei Auflösungen zu, wenn wir ihn von alterirten Akkorden ableiten. — Derselbe Verfasser urtheilt über den verdienstvollen Theoretiker G. Weber folgendermaassen: Weber's Harmonielehre entbehrt in vieler Hinsicht der Klarheit; der Mann scheint selber nicht zu wissen, was er will, wenn in seinem Buche Akkorde wie die folgenden:



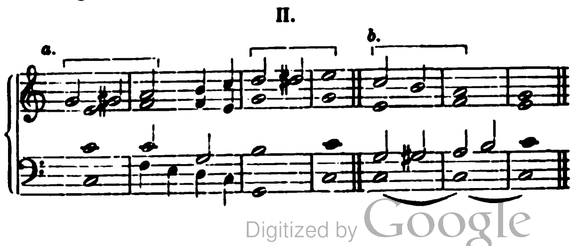
»alterirte« genannt werden.
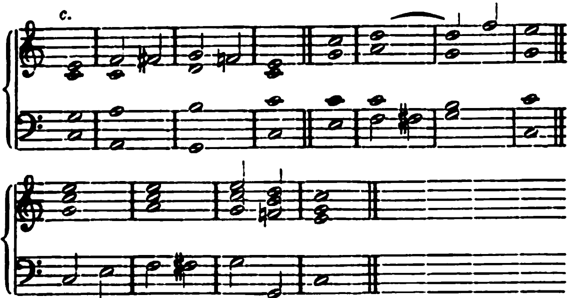
Wir werden sehen, ob G. Weber so ganz Unrecht hat; und wenn er sich nun auch hierin wirklich irrt, ist es nicht noch viel baroker, die unorthographisch geschriebenen Akkorde alterirte zu nennen?

Bezüglich des übermässigen Sextakkordes *f-A-dis* wollen wir noch bemerken, dass derselbe nach Tappert von folgenden Dreiklängen abstammen kann: *E* : VII⁰, *e* : VII⁰, *cis* : II⁰, *C* : II, *a* : IV, *A* : IV. —

Wir haben nun noch zu untersuchen, ob es mehr alterirte Akkorde giebt als die in Beispiel I aufgestellten. Wie wir gesehen, erhalten wir dann einen alterirten Akkord, wenn die chromatische Erhöhung eines leitereigenen Akkordintervalls eine derartige ist, dass durch dieselbe keine Modulation in die Tonart bewirkt wird, deren Gebiet wir durch das chromatisch veränderte Akkordintervall betreten haben. In nachstehenden Akkordfolgen finden, unserer Ansicht nach, solche Veränderungen statt:

II.





Den Dreiklang *c-E-gis* (sowie den Septimenakkord *c-E-gis-H*) finden wir in der A-Molltonart auf der dritten Stufe; wir vernehmen aber, trotzdem dass diese Tonart auch den darauf folgenden F-Durdreiklang enthält, diesen letzteren Akkord nicht als *a* : VI, sondern als *C* : IV. Es führt dies zu der Wahrnehmung, dass der Akkord der dritten Stufe einer Tonart nicht geeignet ist (und am allerwenigsten, wenn der Dreiklang der sechsten Stufe darauf folgt) dieselbe festen Fuss fassen zu lassen. Soll eine befriedigende, sicherstellende Modulation in eine neue Tonart vorsichgehen, so ist es nothwendig, den Dominantseptimenakkord derselben zu ergreifen; denn dieser Akkord lässt die Grenzen des Tonartsystemes verbunden hören, und wir vernehmen bei diesem Akkorde den Leitton der neuen Tonart unzweideutig als Dominantterz.

Erscheint uns nun zwar der Dreiklang der dritten Stufe in Moll (sowie der Septimenakkord derselben Stufe) am entschiedensten als alterirter Akkord, wenn derselbe, (wie in obigem Beispiele,) aus einem Hauptdreiklange einer Durtonart hervorgehend, sich wieder in einen Hauptdreiklang derselben Durtonart auflöst, so wird er doch noch in vielen Fällen den Charakter eines alterirten Akkordes behalten, wenn auch keine kadenzirende Auflösung mit ihm vorgenommen wird. Wollen wir aber bei diesen Untersuchungen nicht ins Unbestimmte gerathen, so wird es (namentlich für den Unterricht) ganz zweckmässig sein, wenn wir die in Beispiel a und b mit ⌐¬ bezeichneten Akkordfolgen im Auge behalten; denn es ist unter gewissen Umständen ohnehin sehr schwer, bei einem Musikstücke die Stelle genau zu bezeichnen, wo die bis dahin herrschende Tonart verlassen worden ist.

Die alterirten Akkorde in Beispiel c, d und e sind dadurch entstanden, dass der Grundton des Unterdominantdreiklanges der C-Durtonart chromatisch erhöht ist. Wir gerathen dadurch in das Gebiet der G-Durtonart, haben aber nicht vollständig Besitz von derselben genommen, indem wir den Ton *a* immer noch als Terzton vernehmen:

	×						
	a	*C*	*e*	*G*	*h*	*D*	*fis* (*A*)
F	*a*	*C*	*e*	*G*	*h*	*D*	

Die Akkorde *fis*|*a-C*, *D-fis*|*a-C* und *fis*|*a-C-e* unterscheiden sich in ihrer Wirkung selbst auf dem Pianoforte, wo keine Differenz zwischen der Terz eines Grundtons und dessen vierter Quinte stattfindet, nicht ganz unwesentlich von den Akkorden *fis-A*|*C*, *D-fis-A*|*C* und *fis-A*|*C-e*.

Näheres über diesen Gegenstand findet der Leser in Hauptmann's »Natur der Harmonik und der Metrik«.

Die alterirten Akkorde in Beispiel I unterscheiden sich von denen in Beispiel II dadurch, dass jene nirgends als leitereigene Akkorde anzutreffen sind. Wir können desshalb die Akkorde mit übermässiger Sexte, auch für sich allein betrachtet, alterirte nennen: eine Bezeichnung, die wir auf die zuletzt besprochenen (siehe Beispiel II) nur bedingungsweise anwenden können. Es wird daher den sachkundigen Lesern wohl nicht ganz ungehörig erscheinen, wenn wir die alterirten Akkorde in zwei Abtheilungen gruppiren, indem wir die ersteren (Beispiel I) absolute, und die letzteren (Beispiel II) relative nennen. Dass wir die der letzteren Art alle aufgestellt haben, wollen wir keineswegs behaupten; so werden z. B. Diejenigen, welche die Moll-Durtonart nicht anerkennen, oder es nicht zweckmässig finden, dieselbe dem Schüler als selbständige Tonart aufzustellen, noch mehrere dieser Art herausfinden. (Bezüglich dieser eben erwähnten Tonart mag noch bemerkt werden, dass die in Beispiel I a und b vorkommenden alterirten Akkorde auch von den Akkorden der vierten und zweiten Stufe der A-Molldurtonart abgeleitet werden können.)

Ob nun die der zweiten Abtheilung angehörigen Akkorde den Schülern leicht oder schwer zugänglich gemacht werden können, darauf kann es natürlich hier, wo es uns hauptsächlich darum zu thun war, Klarheit über einen Gegenstand zu erlangen, nicht ankommen. Es kann ja doch überhaupt nur jedes gewissenhaften Lehrers Bestreben sein, dem Schüler nichts Unrichtiges zu lehren. Unrichtiges lehre ich aber dem Schüler, wenn ich ihm solche Akkorde als richtige aufstelle, die unorthographisch geschrieben sind; mögen sich nun diese falsch geschriebenen bei Beethoven oder Offenbach vorfinden. Unorthographisch ist aber jeder Akkord geschrieben, welcher in keinem natürlichen Tonartensysteme (wie sie uns Hauptmann aufgestellt hat) eine Heimath hat; denn von »willkürlichen« oder »zufälligen« Erhöhungen und Vertiefungen, mit denen jeder ABC-Musiker den Theoretiker zum Narren halten konnte, hat Hauptmann, Gott sei es gedankt, die Harmonielehre befreit. Wer hiervon noch predigt, gehört dem Zopfthum an. Es ist wahrlich keine grosse Kunst, Phrasen auszustossen wie folgende: »So darf es nicht bleiben!« — »Unsere Wissenschaft von der Behandlung der Dissonanz bedarf der Umkehr.« — »Wer bindet sich noch an die veraltete Vorschrift, dissonirende und namentlich chromatische Akkorde niemals ohne Vorbereitung zu gebrauchen? Sie treten frei ein, unangemeldet; als selbständige, dispositionsfähige Individuen bedürfen sie der Bevormundung nicht mehr, welche früher die Konsonanzen ausübten.« —

Solche Phrasen imponiren dem Laien; es klingt recht nach »Fortschritt«. Der Schüler kann nun in seinen Arbeiten die dissonirenden Akkorde anwenden, wie sie ihm gerade unter die Hände kommen, und das ist doch allerliebst. — Dass Tappert viel Musik gelesen, wird wohl Jeder, der seine Schriften kennt, zugeben müssen; aber es scheint so, als ginge es ihm bei seinen Forschungen wie Jean Paul's »*Dr.* Katzenberger«, der glücklich ist, wenn er eine Missgestalt gefunden hat.

Ob nun der Leser die von uns in diesem Artikel mit »alterirt« bezeichneten Akkorde als solche anerkennt, steht bei ihm. Wer diese Gattung von Akkorden aber so benannt wissen will, kann diese Bezeichnung nicht auch auf solche anwenden, welche die Eigenschaft, die wir an den in Beispiel I und II aufgestellten entdeckt, nicht besitzen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Basel.** *S. B.* (Saisonbericht.) Nachdem die Leser d. Bl. über die Einrichtung der hiesigen Musikschule Mittheilung erhalten haben, stellen wir nunmehr auch die musikalischen Erlebnisse der Konzert-Saison in gedrängter Uebersicht zusammen. Es haben im Ganzen zehn Abonnement-Konzerte, ein Extra- und ein Benefiz-Konzert des Herrn Kapellmeister Reiter im Casinosaale, vier Konzerte des Gesangvereins, zwei Kapell-Konzerte und ein Konzert der Liedertafel in der Martinskirche stattgefunden. Dazu kommen noch das jährliche Konzert des Herrn A. Walter, sechs Kammermusik-Soiréen der Herren A. Bargheer, Rentsch, Fischer und Kahnt, ein Kammermusik-Konzert des Herrn Wilhelmj und ein Konzert des Hrn. Rubinstein. — Die Konzertgesellschaft brachte in obige

zwölf Konzerten zur Aufführung: An Symphonien: Beethoven Nr. 1, 2, 3, 7 und 8; Gade Nr. 4 (zum ersten Mal); Haydn H-dur (zum ersten Mal), C-dur (»L'ours«); Mendelssohn A-dur; Schumann B-dur; Spohr »Weihe der Töne«; Lachner Suite Nr. 5. An Ouvertüren, Entr'acts u. dgl.: Schubert »Rosamunde«; Mendelssohn »Hebriden«; Boieldieu »*Jean de Paris*«; Cherubini »Abenceragen« und »Medea«; Reinecke »Dame Kobold«; Beethoven in C Op. 124 und Leonore III; Sterndale Bennett »Die Najaden«; Spohr Stück aus dem Nonett; Weber »Euryanthe« und Jubelouvertüre; Hornemann »Aladdin«; Méhul »*La Chasse du jeune Henri*«; Mozart »Zauberflöte«. An Werken für oder mit Chor: Beethoven »Meeresstille und glückliche Fahrt«; Schumann Fest-Ouvertüre über das Rheinweinlied und »Manfred«; Cherubini Chor aus »*Blanche de Provence*«; Bruch »Schön Ellen«; Händel »Acis und Galathea«; Haydn »Jahreszeiten« (Herbst und Winter). An Konzerten und Konzertstücken für Klavier von Gernsheim (neu), Beethoven (Es) und Liszt; für Violine von Spohr (Nr. 11), Rubinstein, Ernst und Viotti; für Violoncell von Kahnt, Schumann, Molique und S. Bach; für Klarinette von Weber. An Arien und Liedern von Rossi, Schumann, Gluck, Mozart, Donizetti, Mendelssohn, Spohr, Schubert, Beethoven, Halevy, Marschner, Kirchner, Taubert, Seb. Bach, Walter und Haydn. Folgende Solisten liessen sich hören: Gesang Frl. Goetze, Frau Michaelis-Nimbs, Frl. Reiter, Frl. Brenken, Frl. Strauch, die Herren Brofft, Eglinger, Kern und Frey; Violine die Herren Stiehle, Wilhelmj und Bargheer; Klavier Frl. Menter und Herr Gernsheim; Violoncell die Herren Kahnt und de Swert; Klarinette Herr Lang. — Der Gesangverein brachte in seinen vier Konzerten Schumann's Faustscenen (mit Herrn Stockhausen), Brahms' »Ein deutsches Requiem« (zweimal) und Händel's Oratorium »Belsazar« (nach der Originalpartitur mit Orchestrirung von Müller. Ein besonderes Missgeschick verursachte, dass die Partie des Belsazar, d. h. die Arien desselben, wegbleiben mussten; wie man hört, will der Gesangverein desshalb in nächster Saison das Werk noch einmal mit Belsazar aufführen). — In den zwei Kapell-Konzerten kamen Mozart's kleine A- und grosse C-Symphonie, Schubert's *Andante* aus der H moll-Symphonie, Beethoven's Egmont- und Mendelssohn's Athalia-Ouvertüre, Chöre von Haydn und Mendelssohn, Konzertstücke von Mozart und Romberg zur Aufführung. — Das Programm des Walter'schen Konzerts enthielt Nummern von Walter, Schubert, Brahms und Schumann. — Das Konzert zum Besten der Wittwen u. s. w. brachte Schubert's C-Symphonie, Gade's Ouvertüre »Im Hochland«, Duett von Reiter, Stück aus dem Octett für Blasinstrumente von Mozart und für Männerchor eingerichtete Kirchenchöre von Palestrina und Orlando di Lasso. — Endlich in den Kammermusik-Soiréen der Herren Bargheer und Genossen hörte man Streichquartette von Mozart D-moll, Beethoven F Nr. 7 G und B Nr. 13, Cherubini Es, Haydn B und G, Schubert D-moll, Mendelssohn E-moll, Schumann A-moll; Klavierquartett von Schumann (Pianoforte Herr A. Walter); Sonate für Violine von Tartini (Herr Rentsch); verschiedene Instrumentalstücke für Klavier von Chopin (Hr. Gayrhos), für Violoncell und Klavier von Chopin und Schumann (Violoncell Herr Kahnt); endlich Gesangstücke: Lieder von Schubert (Herr Eglinger), von Schumann (Frl. Götze), von Mendelssohn (Herr Kern) und von Hiller (drei Terzette für Frauenstimmen). — In den Vortrag der ersten Violine bei den Quartetten hatten sich die Herren Bargheer und Rentsch getheilt.

✱ **Hannover**. Als ein Ereigniss von einiger Bedeutung verdient eine Aufführung des »Paulus« von Seiten unserer Singakademie, welche im Mai in der Marktkirche stattfand, Erwähnung. Nachdem genannter Verein seine seitherigen Aufführungen bald im Theater, bald im Konzert-Saal ohne den gewünschten akustischen Erfolg gemacht hatte, ist nun endlich eine Einrichtung getroffen worden, wodurch das Aufstellen einer so grossen Anzahl Mitwirkender in dem einzigen hier vorhandenen Gebäude von hinreichender Ausdehnung ermöglicht wird. Die mit der grössten Genauigkeit ausgeführten Chöre standen mit dem Orchester im schönsten Gleichgewicht und waren von einer früher hier nie gehörten Klangschönheit und Klarheit. Von den Solisten leistete Hr. Pirk (Tenor) Vorzügliches. Sein klangreiches Organ und sein von jeder theatralischen Extravaganz freier Vortrag eignen sich besonders für das Oratorium, und es ist sehr zu bedauern, dass es der hiesigen Intendanz nicht wünschenswerth geschienen hat, den eben ablaufenden Kontrakt mit Herrn Pirk zu erneuern. Derselbe hat ein Engagement in Wien angenommen. — Für die nächste Saison ist Händel's »Samson« in Aussicht genommen.

✱ **Karlsruhe**. Die musikalische Saison ist hier glänzend und etwas später als anderweit, nämlich erst kurz vor Pfingsten zu Ende gegangen. Daran war einmal die gewöhnliche Veranlassung solcher Verzögerungen Schuld — der philharmonische Verein war mit einem Konzert, unsere Quartettspieler mit einer Soirée im Rückstande. So haben wir denn noch eine Instrumental-Komposition, betitelt »Erlkönigs Tochter« von Dr. Hermann Krönlein, gehört — eine Wahl, welche nur der Umstand rechtfertigt, dass ihr Schöpfer in unsern Mauern lebt —, demnächst Bruch's »Schön Ellen«, worin sich die wirksame Volksweise so intim mit recht ordinärer Trivialität vertragen muss. Sehr viel interessanter waren einige zum Theil ausserordentlich schöne Sätze aus einer noch ungedruckten Messe von Schubert. Kalliwoda spielte ein klassisches Händel'sches Konzert und einige sehr unklassische Rubinstein'sche Klavierstücke. Dann aber folgte noch eine Aufführung, die ganz ungewöhnliches Interesse erregte. Brahms führte selbst sein Deutsches Requiem noch einmal auf und dadurch wurde denn unzweideutig erreicht, dass auch der bei der ersten Aufführung mehr ablehnende Theil des Publikums fortgerissen und dem vortrefflichen Werke gerecht wurde.

Wochenbericht.

Das Ereigniss dieser Woche ist die Ernennung Joachim's zum Mitgliede der Akademie der Künste zu Berlin unter Beilegung des Prädikats »Professor«, um neben den bereits bestehenden Fächern an der Akademie eine Schule für Instrumentalmusik zu errichten, deren Direktion ihm übertragen ist. Der Lehrkursus wird im Herbst d. J. beginnen und sind die Ankündigungen demnächst zu erwarten. Wie wir hören, sind schon mehrere ausgezeichnete Lehrkräfte gewonnen, u. a. Herr Müller in Rostock (aus dem Quartett der Gebrüder Müller) für das Violoncell. Quartett-Soiréen etc. für die Oeffentlichkeit werden mit dieser Schule von Anfang an verbunden sein, so dass sich für Berlin nicht blos die Aussicht eröffnet, von dem berufensten Meister eine Schule für Instrumentalmusik in seinen Mauern begründet zu sehen, sondern in Folge dessen auch die feinsten Genüsse der Kammermusik empfangen zu können.

Für die Leitung einer ähnlich angelegten Abtheilung für Vokalmusik ist Professor Stockhausen ausersehen und sind die seit längerer Zeit schwebenden Verhandlungen mit demselben in diesen Tagen zum Abschluss gediehen. Auch diese Schule wird im Herbst beginnen und sowohl Kunstsänger wie Dilettanten ausbilden, und im gesanglichen Gebiete werden hier ebenfalls Aufführungen der Unterweisung zur Seite gehen. Wir freuen uns aufrichtig, dass Stockhausen diese Stelle angenommen und damit seinem, seit zwei Jahren in aller Lebhaftigkeit wieder begonnenen Wanderleben ein Ziel gesetzt hat. Wahrscheinlich ist ihm dadurch zugleich eine grosse Prüfung und Täuschung anderer Art erspart. Als er vor zwei Jahren seine Hamburger Stellung aufgab, that er es zum Theil nur, um bei passender Gelegenheit die Leitung des dortigen Stadttheaters zu übernehmen. Diese Gelegenheit kam nun im verflossenen Monat, wo die bisherige Direktion jenes Theaters (Reichardt, ein Seidenhändler) unter Graus und Schulden zusammenbrach, und wir wissen, dass Stockhausen nunmehr eine solche Eventualität auch mit allem Ernst, oder sagen wir lieber: mit der ganzen Hartnäckigkeit einer Lieblingsneigung, in Erwägung zog. Aber Alle, die wir über diesen Gegenstand sprachen und die unsere alte Hansastadt aus dem Grunde kennen, waren einstimmig der Ueberzeugung, dass nicht die geringste Aussicht vorhanden sei, es werde Stockhausen als Direktor des Hamburger Theaters anders ergehen, als fast allen seinen Vorgängern. Freuen wir uns daher, dass dies nicht mehr eintreffen wird. Den Gewinn für die Kunst wollen wir gern missen, wenn er nicht ohne die Zerrüttung der Existenz möglich ist.

Das Hamburger Stadttheater, dessen Vorstellungen, wie üblich, Ende Mai aufhörten, ist von dem Besitzer (Schiffsmakler Sloman) an Hrn. Ernst, den bisherigen Direktor des abgebrannten Kölner Theaters, auf mehrere Jahre verpachtet. Einstweilen ist damit also wieder ein Definitivum hergestellt, und zwar früher als zu erwarten stand; aber die besten Kräfte sind inzwischen in alle Winde zerstoben.

Der Kapellmeister Ferdinand Hiller wird den neuesten Nachrichten zufolge in seiner Kölner Stellung verbleiben.

Dagegen hat der Münchener Kapellmeister H. v. Bülow ebenso plötzlich als unerwartet seinen Abschied genommen. Motivirt wird derselbe durch eine, von dienstlichen Anstrengungen herrührende zerrüttete Gesundheit, die zu ihrer Herstellung völlige Ruhe erfordere. Von diesen Anstrengungen soll die letzte, welche sich bei Gelegenheit einer Lohengrin-Aufführung in echt Bülow'scher Weise an eine Sängerin richtete (und zwar so, dass das Dazwischentreten des Mannes derselben nöthig wurde) den Ausschlag gegeben haben.

Berichtigung.

In Nr. 23 Seite 177 zu Anfang Zeile 8, und Seite 180 Zeile 11 lese man Enkel statt Neffe.

In Nr. 24 S. 188 Z. 54 weiter statt wieder.



ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 30. Juni 1869. **Nr. 26.** IV. Jahrgang.

Wilhelm von Humboldt über die Bedeutung der Tonkunst und ihre Pflege durch den Staat.

Der in diesen Tagen durch die Berufung Joachim's und Stockhausen's begonnene Ausbau der musikalischen Abtheilung der kgl. Akademie der Künste in Berlin lenkt naturgemäss den Blick auf die Vergangenheit dieses Instituts. In Nachstehendem theilen wir dasjenige Aktenstück mit, welches die Anstellung Zelter's veranlasste und als der eigentliche Anfang der musikalischen Abtheilung dieser Akademie angesehen werden muss. Kein Geringerer als Wilhelm von Humboldt ist der Verfasser desselben. Der erwähnte, nicht sehr lange Aufsatz von Zelter war im März desselben Jahres geschrieben; die beigelegte zweite und als »sehr gut« bezeichnete Arbeit Zelter's stammt aber schon aus dem Sommer 1803. Der König folgte dem Rathe Humboldt's; schon am 17. Mai wurde dem Staatsminister Grafen zu Dohna der Auftrag gegeben, die vorgeschlagene Stelle durch Zelter zu besetzen, und damit war ein Zustand geschaffen, der 25 Jahre lang (nämlich bis 1832, wo Zelter starb) wesentlich unverändert blieb. Dieser bildet die erste Periode in der Entwicklung der musikalischen Abtheilung der Akademie der Künste. *Chr.*

Man hat oft und mit Recht geklagt, dass der Einfluss zu wenig benutzt würde, welchen die Musik auf den Charakter und die Bildung einer Nation ausüben kann, und man muss gestehen, dass dieser Vorwurf bisher auch die Preussischen Staaten traf. Es ist sogar auffallend, dass die Tonkunst allein von dem Wirkungskreis der Akademie der Künste ausgeschlossen war und doch ist es unleugbar, dass sie schon darum mehr als jede andere auf die Gemüther selbst der niederen Volksklassen einzuwirken fähig ist, weil sie einen wesentlichen Theil des öffentlichen Gottesdienstes ausmacht.

Auch hat von der Vernachlässigung der musikalischen Institute der Gottesdienst am meisten gelitten. Einsichtsvolle Religions-Lehrer haben dies öfter bemerkt und nach dem Zeugniss der Tonkünstler muss auch die Musik nach und nach auf Abwege gerathen, wenn sie nicht mit der Zeit wieder mehr zu dem ernsthaften und feierlichen Kirchenstile zurückkehrt.

Ich glaube daher in dem mir anvertrauten Wirkungskreis einen doppelten Beruf zu finden, einen Vorschlag zu machen, wie die Wirksamkeit der Musik auf den öffentlichen Gottesdienst und die National-Bildung erhöht, und dadurch auch sie selbst mit der Zeit noch mehr veredelt werden könnte.

Da hier nicht von theoretischen Verbesserungen, sondern recht eigentlich von der Veredelung derjenigen Musik die Rede ist, die man, weil sie vor Versammlungen aus allen Ständen und unter der Autorität des Staats ausgeübt wird, die öffentliche nennen kann, so kommt alles allein auf die Bildung einer richtigen Schule an, damit der Grund gelegt werde, dass das Volk, wo es jetzt bereits Musik hört, *häufiger gute* gut ausgeführt vernehmen, selbst nach richtig erlangter Fertigkeit mit darin einstimmen könne, und den Eindruck, wenn nicht gleich rein und voll, wenigstens doch mit nicht allzu ungeübten Sinnen nicht allzu dürftig und fehlerhaft empfange.

Ew. Königl. Maj. werden aus der Beilage zu ersehen geruhen, welche Vorschläge hiezu auf meine Veranlassung ein schon vortheilhaft bekannter Tonkünstler, Zelter macht, und ich bekenne gern, dass ich denselben mit voller Ueberzeugung beitrete.

Diese Vorschläge bestehen im Wesentlichen darin, dass eine ordentliche musikalische Behörde, deren Einfluss sich jedoch für jetzt nur auf Berlin erstrecken würde, durch die Ernennung eines geschickten Tonkünstlers zum Professor und Aufseher der öffentlichen Musik bei der Akademie der Künste errichtet werde. Von dieser Behörde müsste die Verbesserung der öffentlichen Musik nach und nach ausgehen, ihr Geschäft müsste vorzüglich in Aufsicht, Prüfung und Bildung der im Dienste des Staats und der Gemeine anzustellenden Musikanten bestehen; könnte aber nach dem Bedürfniss der Umstände mit der Zeit nach und nach genauer bestimmt und mehr **erweitert** werden. Ihr nächster Einfluss würde sich auf die Cantoren und Organisten erstrecken und die Wohlthätigkeit dieses Einflusses leuchtet von selbst ein. Gesang und Orgel machen einen wesentlichen Theil des Gottesdienstes aus, aber sie können nur dann gehörig wirken, wenn Cantoren und Organisten ihr Geschäft vollkommener verstehen und die Gemeinen besser vorbereitet sind, harmonisch darin einzustimmen. Mit Benutzung des Rathes würdiger und erfahrener Geistlicher liesse sich vielleicht hierfür noch weit mehr thun, als man jetzt ahnden mag, und da die alten längst vorhandenen Kirchen durch die einmal angestellten Personen und einmal eingeführten Gebräuche jeder Verbesserung mehr Hindernisse entgegen setzen, so liesse sich vielleicht in der Kirche der in Berlin zu errichtenden Universität ein Vorbild einer zweckmässigen Einrichtung in dieser Art geben. Denn dass die Universität ihre eigene Kirche habe, scheint mir

unumgänglich nothwendig, da das jugendliche Gemüth am wenigsten in der Zeit, wo die Wissenschaft leicht zu einseitig nur den Verstand ausbildet, ohne religiöse Einwirkung gelassen werden muss, in diesem Alter auch vorzugsweise für dieselbe empfänglich ist, aber eines eigenen, auf den Grad der Cultur und die besondere Lage der Studirenden berechneten Vortrags bedarf.

Die mit den Stadt-Obrigkeiten verbundene Musik würde hierauf die nächste Sorgfalt der Musikbehörde seyn, und die Verbesserung dieser stimmt gewiss gänzlich mit dem wohlthätigen Zweck der neuen Städte-Ordnung überein. Eine dritte überaus wichtige Sache endlich ist die Behandlung der Musik auf den Schulen. Einige der grössern haben zwar öffentlichen Musik-Unterricht; allein er ist weder zweckmässig noch hinlänglich, und die Schul-Directionen haben sich der in ihrer bisherigen Verfassung vielen Missbräuchen unterworfenen Singchöre zu entledigen gesucht. Die Missbräuche der Singchöre aber lassen sich abstellen, und dass vorzüglich die öffentliche Erziehung der Musik nicht entbehren kann, ist unläugbar.

Der Mann, welcher sich meines Erachtens am meisten dazu schickt, eine solche Musikbehörde auszumachen, oder, wenn man ihm vielleicht künftig einen oder den andern Gehülfen zuordnete, an ihrer Spitze zu stehen, wäre eben der Zelter, welchen ich zur Anfertigung des inliegenden, freilich nur flüchtig skizzirten Entwurfs veranlasst habe, und von dem ich noch eine zweite meinem Urtheil nach sehr gute Arbeit ähnlichen Inhalts beifüge. Er ist ein Mann von unbescholtenem Charakter und ein geschickter und gründlicher Tonkünstler und hat an der Sing-Akademie bewiesen, dass ihm die Gabe zu *bilden* und zu *dirigiren*, eigen ist. Er hat sich überdies viel mit dem Studium des Volks-Charakters und der Mittel auf denselben zu wirken beschäftigt. Bei Errichtung einer Universität könnte er auch als theoretischer Lehrer der Musik äusserst nützlich gebraucht werden.

Ich wage es daher bei E. K. M. allerunterthänigst darauf anzutragen:

1) eine eigene Musik-Behörde durch Errichtung einer Professur der Musik bei der Akademie der Künste zu stiften,
2) diese Professur und die Aufsicht über die gesammte öffentliche Musik, jedoch fürs erste nur in Berlin, dem *p.* Zelter mit einem angemessenen Gehalte zu verleihen,
3) mir aber Auftrag zu ertheilen, dies bei der unter der Section des öffentlichen Unterrichts stehenden Akademie der Künste einzurichten, und mit nothwendiger Schonung aller übrigen dabei eintretenden Verhältnisse, alles baldmöglichst in Gang zu setzen, um dieser Musikbehörde die gehörige Wirksamkeit zu verschaffen.

Ich bemerke nur noch, dass der *p.* Zelter, welcher von wahrem und lebendigem Eifer für sein Fach beseelt ist, es sich gern gefallen lassen wird, wenn ihm auch sein Gehalt für jetzt nur bestimmt, oder erst in 3 bis 6 Monaten wirklich angewiesen werden könnte, und dass ich indess auf Mittel denken würde, dasselbe womöglich auf eine Ew. Königl. Maj. Kassen nicht zur Last fallende Weise auszumitteln.

14. Mai 1809.

gez. Humboldt.

An Seine Majestät den König.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Don Juan, Oper von Mozart. Auf Grundlage der neuen Textübersetzung von B. v. Gugler (nach dem Italienischen des Lorenzo da Ponte) neu scenirt und mit Erläuterungen versehen von **Alfred Freiherrn von Wolzogen.** (Bühnen und Musikverlegern gegenüber Manuscript.) Breslau, F. E. C. Leuckart. 1869. XXIV und 124 Seiten in 8. Pr. 15 Sgr.

Hier erhalten wir nun den ausführlichen Bericht des Schweriner Intendanten über die von Grund aus erneuerte Aufführung des »Don Juan«, über welche wir schon in Nr. 5 eingehend referirten. Der geistvolle und kunstbegeisterte Herr Verfasser hat seit langer Zeit auf diesen strahlendsten Edelstein unter den Opern sein besonderes Augenmerk gerichtet, im Jahre 1859 das ursprüngliche Prager Libretto von 1787 aufgefunden und seither in Journal-Artikeln und besonderen Schriften die Sache verfochten. Die 1860 bei demselben Verleger veröffentlichte Arbeit (»Ueber die scenische Darstellung von Mozart's Don Juan«) bezeichnete er schon im folgenden Jahre als ungenügend und machte sich an eine neue Bearbeitung da Ponte's. Hiermit eifrig beschäftigt, wurde er im Sommer 1861 durch Professor Riehl in München auf den Dr. Georg Wendling zu Nymphenburg, einen begeisterten Mozart-Verehrer, aufmerksam gemacht, welcher sich eifrig mit einer Verdeutschung des »Don Juan« beschäftigte. Nähere Bekanntschaft führte zur Verschmelzung der beiderseitigen Versuche und Franz Lachner sagte seine Theilnahme zu, um auf der Münchener Bühne die Probe zu machen. Lücken im Sängerpersonal verhinderten indess die Aufführung, und der Herr Verfasser sieht dies jetzt als ein Glück an, da er nunmehr auch auf jenen zweiten Versuch »als auf einen überwundenen Standpunkt zurückblickt« (S. XII). Er machte nämlich die Bekanntschaft des Herrn Dr. Bernhard v. Gugler in Stuttgart, unseres verehrten Mitarbeiters, dessen Aufsatz über »Così fan tutte« 1856 im »Morgenblatt« ihn zuerst zu einer Don Juan-Uebersetzung angeregt hatte, und legte demselben die Wolzogen-Wendling'sche Uebersetzung vor. Erleichtert wurde dies durch Wendling's Bereitwilligkeit (der leider schon am 22. Novbr. 1864 starb), dem Besseren gegenüber willig das Eigene zu opfern. Aus der Durchsicht und verbessernden Durcharbeitung dieser Textvorlage gestaltete sich unter Gugler's Händen nach und nach eine völlig neue Uebersetzung, die schliesslich als die beste anerkannt und auf deren Grund der neue Restaurationsversuch unternommen wurde. Der Herr Verfasser theilt dies Alles mit und wir erzählen es ihm nach, hoffend, man werde darin nicht etwa unklares unselbständiges Schwanken, sondern vielmehr ein selbstsuchtloses Streben nach dem möglichst Besten erblicken. Sollte die Praxis aus diesen Versuchen nun den gehofften Nutzen ziehen, so ist dies hauptsächlich jenem herrlichen Bestreben, gemeinsam das Beste zu suchen, zu verdanken.

Der Herr Verfasser befindet sich jetzt in der glücklichen Lage, mit Hülfe eines guten, wenn auch nicht überall vorzüglichen Theaterpersonals und unter der Aegide eines Hofes, der das Theater schützt aber wenig beeinflusst, seine Versuche ungestört anstellen zu können. Selbst blossen Experimenten müsste man unter den jetzigen Umständen ihre Berechtigung zuerkennen; aber was hier vorliegt, ist mehr.

Auf die Sache näher einzugehen, wird sich bald die Gelegenheit finden — einmal, weil wir hoffen, bald einer Vorstellung nach dieser neuen scenischen und textlichen Einrichtung beiwohnen zu können, und sodann, weil von Hrn. v. Gugler sowohl die Publikation eines Klavierauszugs wie auch einer Partitur des »Don Juan« bevorsteht. Als Vorläufer zu dem beabsichtigten Klavierauszuge erschien vor einigen Jahren (1865, wenn ich mich recht erinnere) ein Aufsatz im »Morgenblatt«, der

mein lebhaftestes Interesse erregte. Der Klavierauszug ist aber, wie wir hier S. XVI lesen, vorläufig verschoben und »an seine Stelle ist zunächst eine nach Mozart's Autograph hergestellte neue Partitur-Ausgabe mit dem Gugler'schen Text getreten, welche gleichzeitig mit dieser Schrift versendet werden soll. »Als nämlich der Herr Verleger meiner Schrift das Manuscript eingesehen hatte, theilte er mir mit, er trage sich schon längst mit dem Gedanken, eine kritische Ausgabe der Don Juan-Partitur zu veranstalten, habe aber bis dahin vergeblich nach einem passenden deutschen Text gesucht. Er trat mit Hrn. v. Gugler in Korrespondenz, trug demselben die Redaktion der Partitur an, und so sehe ich jetzt zu meiner Freude einen zweiten wesentlichen Schritt zu dem mir vorschwebenden Ziele bereits geschehen.« S. XVI.

Diese Partitur ist es nun, an welche (in einer musikalischen Zeitung wenigstens) die weitere Besprechung anzuknüpfen hätte. Mit der Bemerkung, dass das angezeigte Schriftchen ausser der Einleitung auch noch S. 81—120 in den Anmerkungen ein reiches Material verarbeitet, und dass das neue Textbuch apart für 5 Sgr. bezogen werden kann, nehmen wir hiermit von dem Herrn Verfasser Abschied.

Hieran schliesse sich die kurze Besprechung einer verwandten kleinen Schrift, die schon im vorigen Jahre erschienen ist, zu deren Erwähnung sich uns bisher aber noch keine Gelegenheit darbot:

Mozart's Requiem. Zum besseren Verständniss bei Aufführungen mit einer neuen Uebersetzung nebst einem Nachtrage und den Resultaten eines Vergleiches der Breitkopf und Härtel'schen Partitur mit den Original-Manuscripten der k. k. Hofbibliothek zu Wien von **Albert Hahn.** Bielefeld, R. Sulzer. 1868. 94 Seiten in 8.

Der Titel deutet den Inhalt schon genügend an. Fügen wir hinzu, dass der Leser hier eine fleissige Durcharbeitung aller bei dem Werke in Frage kommenden Punkte finden wird. Auf Einzelnes einzugehen, würde keinen Zweck haben, es sei denn, dass man das Ganze abermals prüfend durchsprechen wollte, was aber unnöthig ist. Bei der Erwähnung der Süssmayr'schen Zuthaten kommt der Herr Verfasser zu dem Schlusse, dass die Ausführung der Mozart'schen Entwürfe nicht ungeschickt gemacht sei, als Ganzes aber doch nicht befriedigen könne. »Das *Agnus Dei* möchte seinen Platz wahren können. Die Fuge des *Osanna* greift gerade nicht störend in den Verlauf [ein], wenn wir auch mehr feierlichen Aufschwung hier gerade verlangen möchten. Das sehr gedrängte *Sanctus* steht aber schon eine Stufe tiefer, und das *Benedictus* erscheint mir wegen seiner faden Süsslichkeit des Platzes in diesem Meister-Torso durchaus unwürdig. Den Missgriff bei dem Schlusse endlich hinzu gerechnet, so ergiebt sich im Ganzen, dass die Arbeit nicht genügt.« S. 52. Und hieran schliesst sich eine weitere Aeusserung, die in eine praktische Spitze ausläuft: »So wäre die Aufgabe, dieses, als Torso der Welt übergebenen [übergebene], den schönsten Monumenten der Tonkunst beizuzählenden [beizuzählende] Requiem's [Requiem] herzustellen [zu vervollständigen], noch nicht als so befriedigend gelöst anzusehen, dass nicht fernere Versuche willkommen genannt werden müssten. — Sollte nicht unsere Zeit, welche der grössten Begabungen so viele aufweist, und als entschädigende, gegenwiegende Bestrebung gegen die nicht zu billigenden Ausschweifungen gewisser bahnbrechender Genies mit so hingebender Emsigkeit die Schätze der vorangegangenen Aeren hervorsucht und sich zu eigen macht, auch mehr wie früher [die frühere] dazu berufen sein im innigen Anschlusse an den im Requiem waltenden Geiste [Geist] eine würdigere Vervollständigung zu geben?« (S. 53.) Wohl möglich. *Chr.*

Bernhard Molique.

Am 10. Mai starb in Cannstadt bei Stuttgart dieser treffliche Künstler und grosse Meister seines Instrumentes, der Violine. Er war am 7. Oktober 1803 in Nürnberg geboren; sein Vater war daselbst Stadtmusikus. Es ist nicht der Zweck, hier eine Biographie von ihm zu liefern, wir wollen in diese Worte der Erinnerung nur einige weniger bekannte Züge aus seinem Londoner Aufenthalte einflechten. Nachdem er von 1826 bis 1849 bei der Stuttgarter Hofmusik angestellt war, verliess er im letztgenannten Jahre diese Stellung und wandte sich nach London, wo es ihm auch bald gelang sich als Lehrer einen einträglichen Wirkungskreis und als Künstler eine geachtete Position zu verschaffen. Er gehörte dort bald zu den bekannten musikalischen Persönlichkeiten, wozu sein unvollkommenes und wunderliches Englisch allerdings nicht wenig beitrug. Auch Konzerte dirigirte er hin und wieder, doch hat er als Geiger dort nie geglänzt; sein hartes und eckiges Spiel wurde geschätzt wegen der Solidität und durchaus musikalischen Haltung, aber zu einer bedeutenden Wirkung auf die Oeffentlichkeit fehlten Schwung und Eleganz. Im Jahre 1861 wurde er auch Professor für das Fach der Komposition an der *Royal Academy of Music*, doch sind die Lehrstellen an diesem Institut weder erheblich durch Einkünfte noch durch Ehren, da jenes englische Konservatorium herzlich unbedeutend ist und bei der Wahl der Lehrer wenig Sorgfalt angewendet wird. Für einen soliden Künstler hält es in England nicht schwer, zu einem gewissen Ansehen zu gelangen (für einen unsoliden natürlich ebenfalls nicht), aber ganz ausserordentlich schwer ist es dort, auf der erlangten Höhe dauernd sich zu behaupten und von ihr aus noch einige Stufen höher zu steigen. Die Versuchung dazu ist dort zu gross und zu lockend. Auch Molique vermochte ihr nicht zu widerstehen. Was der deutsche Künstler, wenn er nach London kommt, anfangs aus Unkenntniss sehr verachtet, aber nach und nach in seiner Macht und seinem grossen öffentlichen Einflusse empfinden und respektiren lernt, das sind die grossen Oratorien-Konzerte. Oper und Instrumental-Aufführungen verschwinden dagegen, um so mehr, da jene Konzerte fast die einzige Gelegenheit darbieten, eine umfängliche Komposition auf billige und höchst ehrenvolle Art zur Aufführung zu bringen. Es herrscht nämlich dort noch die gute Sitte, dass kein grosses Musikfest für voll gilt, wenn nicht wenigstens Ein neues, für dasselbe geschriebenes Werk aufgeführt wird. Der selige Molique meinte nun auch das Zeug zu einem Oratorienkomponisten zu haben. Warum sollte er dies auch nicht meinen? hatten doch Alle um ihn herum, die Costa, Bennett, Horsley, Leslie etc. etc., für jene Feste Oratorien geschrieben und zum Druck gebracht. Er nahm wie ein guter Engländer seine Bibel zur Hand und erkor sich die Geschichte von Abraham, die er nach der seit und durch Mendelssohn herrschenden Unsitte aus Bibelstellen, also aus Prosa, zusammenflickte. Für die Komposition, während sie noch in der Arbeit war, interessirte er einen Musikverleger Namens Witt (Besitzer der bekannten Handlung »Ewer & Co.«, früher in Oxford street, damals in Regent street), der sich als gewesener Violinspieler wohl für besonders kompetent hielt zu beurtheilen, ob ein Violinspieler und Instrumentalkomponist auch fähig sei, ein grosses Solo- und Chorgesangwerk zu schreiben.*) Genug, »Abraham« wurde fertig und zur Aufführung bei dem nächsten sommerlichen Musikfeste angenommen. Schon vor aller Aufführung liess der Verleger das Werk bei Breitkopf und Härtel

*) Der genannte Herr Witt verkaufte vor zwei Jahren sein Geschäft an Novello (der es mit dem seinigen verschmolz und nach Berner street, Ecke von Oxford street, verlegte) und lebt jetzt als Brauer von englischen Bieren (in Firma: Witt und Williams) in seiner Vaterstadt Hamburg.

in Partitur, Stimmen und Klavierauszug stechen, da er nichts Geringeres als ein Seitenstück zu Mendelssohn's »Elias« erwartete. Wie kopflos eifrig die Herstellung betrieben wurde, davon nur ein Beispiel. Am Samstage werden in London nur bis 2 Uhr Nachmittags Packete für den Kontinent angenommen (sonst bis 5 Uhr). Der Verleger konnte nicht bis Zwei mit der Expedition des dicken Konvoluts Korrekturen fertig werden, liess anfragen, was die Briefpost für die Beförderung berechne, erfuhr, dass es etwa 5 Thlr. betragen werde und zahlte dies, um das Packet nicht bis zum Montage liegen zu lassen. Im Laufe der nächsten Woche langte ein Brief von Breitkopf und Härtel an mit der überraschenden Nachricht, dass auf dem dortigen Postamte ein Packet von Ewer & Co. an sie lagere, welches mit circa 100 Thlrn. (wenn wir nicht irren 97 Thlrn. und einigen Groschen) Porto belastet sei; sie wagten nicht es einzulösen, ohne von ihm autorisirt zu sein u. s. w. Der englische Postbeamte hatte nur das inländische Porto nach dem billigen Tarif berechnet; weil der »Brief« aber ins Ausland ging, galt der kontinentale Satz und so musste, da das dicke Konvolut die Reise von London bis Leipzig im Briefbeutel gemacht hatte, jedes Loth mit 5 Sgr. bezahlt werden. Gewiss der theuerste musikalische Passagier, der jemals in oder ausser dem Briefbeutel diese Strecke bereist hat, etwa so theuer, wie zusammen drei Personen in den Kourierzügen auf demselben Wege. Ob später eine theilweise Rückerstattung erfolgt ist, wissen wir nicht; einstweilen musste gezahlt werden, denn es war kein Tag zu verlieren, wenn der Druck der Musik noch zur Aufführung zu Stande und an Ort und Stelle kommen sollte. Die Begebenheit war aber kein gutes Omen für das Werk. Die Aufführung fand statt (1864), Toaste erfolgten, Kritiken erschienen, ein Achtungserfolg war erzielt, und damit war es vorbei. Von allen hochfliegenden Hoffnungen, die Komponist und Verleger daran geknüpft hatten, ging auch nicht eine einzige in Erfüllung. Derartige Hoffnungen werden dort erweckt durch den grossen Gewinn, den eine wirklich durchschlagende Neuigkeit im Gefolge hat, einen Gewinn, für welchen wir nach deutschen Verhältnissen keinen Maassstab haben. Mendelssohn's »Elias« brachte dem Verleger noch um 1860, also 15 Jahre nach der ersten Aufführung, einen jährlichen Gewinn von über tausend Pfund Sterling; für das Recht, den Klavierauszug davon an einem einzigen Tage zu einer grossen Aufführung im Krystallpalast verkaufen zu dürfen, offerirte Novello vor einigen Jahren an Ewer & Co. 200 Pfd. St. Derartige Leckerbissen des modernen Musikverlags sind zwar nicht viele vorhanden; aber man begreift den Eifer, um nicht zu sagen die Gier, der Musikhändler, sich ähnliche Werke zu verschaffen. Ein einziges Werk dieser Art bedeutet ein Vermögen. Das Fehlschlagen aller Hoffnungen bedrückte zunächst den Verleger, wie sich manche deutsche Musikhändler von der Abrechnung bei der nächstfolgenden Leipziger Buchhändlermesse wohl noch erinnern werden; aber weit mehr noch bedrückte es den Komponisten. Offenbar war der »Abraham« nicht nur für seine äusseren Verhältnisse, sondern auch für seinen Geistes- und Gemüthszustand von den nachtheiligsten Folgen. Durch die angestrengte kompositorische Thätigkeit war die Verfolgung des Erwerbs durch Stundengeben bedeutend in den Hintergrund gedrängt, und das schliessliche Resultat war nicht eine höhere Stellung, sondern vielmehr eine dürftigere Existenz. Nicht dass er, soviel wir wissen, in London eigentlich Noth gelitten hätte; aber als er im Jahre 1866 Umstände halber wieder nach Deutschland zurückkehren wollte, hielt man doch für nöthig (wir sagen: für nöthig, nicht blos für anständig) ein Konzert für ihn zu veranstalten, bei welchem sämmtliche Ausführenden gratis mitwirkten. Ohne über den Zusammenhang genauer unterrichtet zu sein, können wir doch soviel sagen, dass sich seit der Aufführung des »Abraham« eine bedeutende Abnahme der Geisteskräfte bei ihm bemerklich machte, die endlich in Schwäche und Stumpfsinn überging, obwohl er erst wenig über 60 Jahre alt war. Dass er sich in so späten Jahren noch in ein Gebiet der Komposition gewagt hatte, welches ihm nicht nur bis dahin unbekannt war und von Natur fern lag, sondern auch an sich das schwierigste von allen ist, rächte sich in einer Weise, die unser Mitleid erregen muss. Aber war es nicht eine gänzliche Verkennung seines Talentes und ein unbegreiflicher Leichtsinn, der glaubte, diese vielbegehrte seltene Frucht der Kunst so ohne weiteres erhaschen zu können? Was hatte Molique bisher in dieser Branche geleistet? Garnichts. Für sein Leibinstrument und für Orchester überhaupt hatte er mehrere gediegene Werke, in weiser Sparsamkeit aber nicht sehr viele, in den Druck gegeben; den Gesang anlangend, so hatte er sich bis dahin nicht weiter gewagt, als zu Liedern für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung und einer vierstimmigen Messe mit Orchesterbegleitung. Letztere ist als Op. 32 in Wien bei Haslinger gedruckt; möglicherweise hat er Mehreres der Art geschrieben, aber es ist Nichts davon bekannt geworden. Soviel erhellt schon hieraus, dass von einer eigentlichen Uebung in der Vokal-Komposition und -Praxis bei ihm durchaus nicht die Rede sein kann. Da das Komponiren überhaupt so zu sagen seine Privatthätigkeit war und er hierin fast alle Anleitung dem Selbststudium verdankte, so ist das, was er producirte, um so mehr für die Richtung seines Talents bezeichnend. Aber von all dem abgesehen, muss gesagt werden, dass zu einem Oratorium kaum ungeeignetere Vorstudien gedacht werden können, als Lieder und Messen oder moderne Kirchensachen überhaupt. Die »Lieder«, sobald man sich an ihre Form als Sologesang gewöhnt hat, versperren den Weg zu der grossen Arie, die bei einem Oratorium, welches Dauer haben soll, schlechterdings nicht zu entbehren ist. Und Kirchenmusik verlegt den Weg zu einer ausdrucksvollen, mit ganzer Kraft der Darstellung gezeichneten Dramatik, ohne welche ebenfalls keine oratorische Komposition von bleibender Bedeutung möglich ist. Vor Allem aber ist unerlässlich, den Vokalsatz in seiner Eigenthümlichkeit zu studiren; denn wie soll ein Gesangwerk, welches sich weder an bekannte kirchlich-rituelle Vorgänge, noch an die lebendige dramatische Scene anlehnen kann, überhaupt möglich sein, wenn es nicht versteht, alle Kräfte ins Feld zu führen, welche in dem menschlichen Gesange beschlossen liegen?

Dergleichen Mahnungen kann man deutschen Komponisten nicht oft genug ins Gedächtniss rufen. Würden sie mehr beherzigt, so hätte man der verfehlten Werke und auch der verfehlten Existenzen weniger. Wenn wir hier etwas ausführlicher bei jenem misslungenen Kompositionsversuche verweilten, so geschah es auch noch aus dem Grunde, um der Meinung zu begegnen, die sich möglicherweise mit der Zeit bilden könnte, als zählte Molique zu denjenigen deutschen Künstlern, deren Verdienste und Leistungen im Auslande unterschätzt worden sind. Wie gesagt, man schätzte ihn in London sehr und hatte ihn gern; aber als er sich übernahm, konnten die Folgen davon nicht ausbleiben, und selbst diese hat ihn Niemand mit Härte oder Rücksichtslosigkeit empfinden lassen.

Bei relativer Selbständigkeit und vollkommener Beherrschung aller technischen Schwierigkeiten seines besonderen Faches ist es namentlich das Spohr'sche Gepräge, welches seinem Violinspiel wie seinem ganzen Kunstcharakter aufgedrückt ist. Spohr selbst äussert sich darüber in seiner Selbstbiographie in einigen kurzen bezeichnenden Worten. »In Nürnberg«, erzählt er, »stellte sich mir der etwa 14jährige Molique vor und bat mich, ihm während meines Aufenthaltes Unterricht zu geben, dem ich gern willfahrte, weil der Knabe schon damals Ausgezeichnetes für seine Jahre leistete. Da Molique sich seit jener Zeit durch fleissiges Studium meiner Violinkompositionen immer mehr in meiner Spielweise ausbildete und sich daher

Schüler Spohr's nannte, so habe ich dieses Umstandes nachträglich erwähnt.« Sein eigentlicher Lehrer im Violinspiel war Rovelli in München.

Mit der musikalischen Direktion von Konzerten hat Molique sich wenigstens in London nur selten befasst. Der zuchtlose Zustand der dortigen Orchestermusiker musste ihm, der an die Ordnung einer deutschen Hofkapelle gewöhnt war, auch sehr zuwider sein. Als Rubinstein auf eigene Kosten (1862, wenn wir nicht irren) ein Konzert in den *Hanover Square Rooms* veranstaltete, um den Engländern seine Kompositionen vorzuführen, übernahm Molique die Direktion. Beim letzten Stücke, Mendelssohn's Hochzeitsmarsch, liefen ihm die Posaunisten davon. »Bezahle Szie die Instrumentiste?« fragte er darauf den Musikhändler, der das Arrangement des Konzerts in die Hand genommen hatte — »Thun's mir den einzig'n G'falle und geben's den verdammte Posauniste nix« — rief er in grosser Erregung — »die Kerls sind mir vor dem Marsch davon gelauffe!« Sie kamen dann aber in den Musikladen und entschuldigten sich, sie hätten gar nicht gewusst, dass Posaunen im *Wedding March* wären, und diese Entschuldigung musste man gelten lassen, denn sie hatten diesen Marsch höchstens erst 500mal gespielt.

Briefwechsel.

1. Dürfte ich Sie wohl bitten mir durch die Mus. Zeitung Auskunft zu verschaffen, ob die Singspiele von Theodor Körner »Der vierjährige Posten« und »Die Bergknappen« zu seiner Zeit in Musik gesetzt worden sind, und von wem, und ob aufgeführt.

2. Existiren wohl die Kammerduette von Steffani in gedruckten Ausgaben? Diese, sowie die von Händel u. A. sollten wohl wieder einmal in neuen Ausgaben (in zweckmässiger Auswahl) erscheinen. S. Bagge.

Ad 1. Ueber diesen Punkt vermag ich Ihnen leider keine Auskunft zu geben; in den biographischen Berichten, welche mir zur Hand sind, fand ich nirgends eine Nachricht darüber. Vielleicht weiss einer der Leser Genaueres. Dass die genannten Singspiele in Absicht auf musikalische Komposition geschrieben, komponirt und auch wohl aufgeführt sind, scheint mir höchst wahrscheinlich zu sein. Wenn man sich über solche Dinge Auskunft zu verschaffen sucht, so empfindet man recht den Mangel eines Werkes über unsere dramatisch-musikalische Literatur. Vor nunmehr hundert Jahren veröffentlichte Gottsched ein Büchlein, betitelt »Nöthiger Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst«. Sollte man bei einer Produktionslust, die jährlich 10 bis 12 Tausend Bücher erzeugt, es wohl für möglich halten, dass jenes Buch noch bis auf den heutigen Tag keine Fortsetzung und dem Gegenstande entsprechende neue Bearbeitung erfahren hat, obwohl Alles, was wir an lebensfähiger dramatischer Dichtung besitzen, erst seit dem Jahre 1760 entstanden ist? Das Wenige, was seither unternommen wurde, blieb vereinzelt und geschah nicht einmal in so unbefangener Weitherzigkeit, wie der Versuch Gottsched's. Eine solche Behauptung mag auffallend erscheinen, aber sie ist begründet. Gottsched hasste die Opern und um 1700 bemerkte er ärgerlich »allhie kommen 10 Singspiele auf ein Schauspiel«; aber er nahm Alles auf, was vorlag; nur sein Urtheil, nicht seine Auswahl, wurde von Liebe und Hass geleitet. Was später, auch noch in unseren Tagen, unternommen oder beabsichtigt wurde, ging zum Theil von Leuten aus, die mit Behagen einer Opernvorstellung beiwohnten, bezog sich aber selbstverständlich nur auf das recitirende Drama! Wir sind vor lauter Aesthetik beschränkt geworden. Könnten wir doch für die dicken Bücher, welche uns beweisen oder weismachen, warum es so oder so sein musste wegen des subjektiv Schönen oder des objektiv Schönen und wegen des Schönen welches ein Scheinen der Idee ist oder nicht ist — könnten wir für diese doch ein paar brauchbare Hand- und Hülfsbücher eintauschen, welche uns wie Steg und Brücken über eintretende Schwierigkeiten glücklich hinweghülfen! Unsere praktischen Nachbarn wissen einander besser in die Hände zu arbeiten. Franzosen und Italiener besitzen mehrere Werke dieser Art. Besonders nachahmenswerth scheint mir aber ein englisches Buch zu sein. Im Jahre 1764, also kurz nach Gottsched, veröffentlichte David Erskine Baker in zwei kleinen Duodezbänden seinen »Begleiter in das Schauspielhaus, oder einen historischen Bericht der englischen dramatischen Schriftsteller und ihrer Werke in Form eines Lexikons (*A Companion to the Playhouse* etc.)« u. s. w. Fortgesetzt und ergänzt wurde dieses Werk im Jahre 1782 von Isaac Reed, und darauf im Jahre 1812 mit sehr beträchtlichen Zusätzen, Erweiterungen und Verbesserungen, welche die dramatische Literatur bis Ende November 1811 aufnahmen, neu bearbeitet herausgegeben von Stephen Jones. In dieser vervollständigten Ausgabe führt das Werk den Titel: »Biographia Dramatica; or, a Companion to the Playhouse: containing historical and critical memoirs, and original anecdotes, of British and Irish Dramatic Writers, from the commencement of our theatrical exhibitions; among whom are some of the most celebrated Actors: also an alphabetical account, and chronological lists, of their works, the dates when printed, and observations on their merits: together with an introduction view of the rise and progress of the British Stage. (Folgt Angabe der früheren Bearbeitungen.) In three Volumes. London, 1812. (Entsprechend dem langen Titel folgen nicht weniger als sechzehn Verleger.) Den Inhalt giebt also schon der Titel an. In Wirklichkeit sind es nicht drei, sondern vier Bände, da der erste getheilt ist. Der erste liefert zunächst auf 70 Seiten eine sehr reichhaltige Geschichte der britischen Bühne und beginnt sodann die Biographien der dramatischen Schriftsteller, welche der zweite Band beendet, zusammen 789 doppelspaltige Oktavseiten. In diesen Biographien hat man überall eine genaue und vollständige Angabe der Werke, daneben aber noch soviel unterhaltende Lebensnachrichten, dass man keine Seite ohne Vergnügen und Belehrung lesen wird. Der dritte und vierte Band (Part II und Part III), mit den vorigen von gleicher Stärke, enthalten das Verzeichniss der Stücke nach dem Alphabet der Titel. Jeder Buchstabe ist für sich gezählt; *A* enthält 424 Stücke, *B* 264, *C* 577 u. s. w., der dritte Band zusammen 3362, der vierte 2840 ausser den Nachträgen und den besonders aufgeführten lateinischen Spielen und den Oratorientexten. Insgesammt sind es also über 6000 Stücke. Von jedem Stücke sind Autor, Druck, Quelle, Zweck und Inhalt angegeben und ausserdem kritische Bemerkungen und Mittheilungen eingeflochten mitunter von seitenlanger Ausdehnung. Ein unbeschreiblich reichhaltiges Material ist hier zusammengetragen. Von der Mannigfaltigkeit des Inhaltes der aufgeführten Stücke weiss ich Ihnen in der Kürze keinen besseren Begriff zu machen, als indem ich die verschiedenen Bezeichnungen anführe, welche den Sachen gegeben sind und die zugleich die bunte Vielseitigkeit des englischen Theaters veranschaulichen. Nach dem Alphabet sind es: *Burletta* oder *Burlesque* — *Ballad Opera* — *Ballet* — *Comedy* — *Comic Drama* — *Comic Farce* — *Comical History* — *Comical Moral* — *Comic Opera* — *Comical Satire* — *Comic Sketch* — *Drama* — *Dramatic Anecdote* — *Dramatic Entertainment* — *Dramatic Fable* — *Dramatic Novel* — *Dramatic Opera* — *Dramatic Romance* — *Dramatic Poem* — *Dramatic Satire* — *Dramatic Tale* — *Divertisement* — *Entertainment* — *Farce* — *Farcical Opera* — *Fairy Tale* — *French Tragedy* — *Grand Spectacle* — *Historical Comedy* — *Historical Play* — *Historical Tragedy* — *Interlude* — *Masque* — *Musical Comedy* — *Musical Drama* — *Musical Entertainment* — *Musical Farce* — *Musical Interlude* — *Musical Opera* — *Musical Romance* — *Melo-Drama* — *Opera* — *Occasional Prelude* — *Play* — *Pastoral Drama* — *Petite Piece* — *Pastoral Tragi-Comedy* — *Pantomime* — *Pastoral* — *Prelude* — *Romantic Melo-Drama* — *Romance* — *Serenata* — *Serio-Comic Opera* — *Serio-Comic Romance* — *Satire* — *Spectacle* — *Tragedy* — und endlich noch *Tragi-Comi Operatical Pastoral Farce*.

Wir könnten uns glücklich schätzen, wenn wir ein derartiges Buch für unsere dramatische Literatur besässen, werden es aber wohl noch lange nicht bekommen. Wir haben u. a. ein »Allgemeines Theater-Lexikon« (von Robert Blum, K. Herlossohn und H. Marggraff) vom Jahre 1841 in sieben Bänden, aber was steht darin? Theatergeschwätz über alle möglichen Dinge und die dürftigsten Mittheilungen über die Werke. Das Geringste übrigens, was man bei uns unternimmt, scheint ein allgemeines Lexikon zu sein. Da steht in unseren Bücherborten das nutzlose schlechte Werk von Schilling, dem sich bald hernach das noch flachere und im historischen Theil noch flüchtiger gearbeitete von Schladebach-Bernsdorf angereiht hat, und unlängst wurde mir die Mittheilung, dass abermals eine neue und ohne Zweifel ganz ebenbürtige lexikalische Kompilation im Anzuge ist. Dabei ist es denn sehr tröstlich, dass man, wenn ein Name nachgeschlagen werden soll, der nicht im alten Gerber steht, ein französisches Buch (Fétis) zur Hand nehmen muss!

Wollten wir uns nun ein brauchbares Handbuch über unsere dramatische, oder zunächst über unsere musikalisch-dramatische Literatur zusammenstellen, so würden wir gewiss gut thun, es noch etwas einfacher und zugleich übersichtlicher zu halten als das genannte englische. Vor Jahren schon habe ich mir für meinen eigenen Gebrauch einen Opernkatalog und einen davon getrennten Oratorienkatalog angelegt, aber bei den vielen sonstigen Arbeiten nicht daran denken können ihn fortzuführen. Ich begann damit, dass ich die Werke in chronologischer Folge nach den Jahren eintrug, und

diese Notizen würden den eigentlichen Katalog bilden. Was ich davon zusammengebracht habe, ist mir bei meinen Arbeiten schon vielfach nützlich gewesen. Man hat mehr davon, wenn man die Produktion eines Jahres insgesammt übersehen kann, als wenn Alles blos in eine alphabetische Ordnung gestellt ist. Zum Nachschlagen müssen natürlich dergleichen alphabetische Register beigefügt werden. Ein so angelegtes Werk würde erst dadurch recht nützlich werden, wenn man es nicht auf das deutsche Sprachgebiet beschränkte, sondern auch italienische, französische und englische Opern- und Oratoriendichtung gleichmässig mit berücksichtigte. Die Aufgabe ist nicht leicht, doch fehlt es keineswegs an Vorarbeiten, welche dieselbe wesentlich erleichtern und im Ganzen wenigstens als nicht unlösbar erscheinen lassen. Könnten Mehrere zusammentreten, so würde ich mich gern, soweit Zeit und Kräfte reichen, daran betheiligen; nur allein mag ich mich nicht darauf einlassen. — Dies gehört zwar eigentlich nicht zu dem Gegenstande, nach welchem Sie fragten; aber vielleicht interessirt es Sie doch und Sie finden Musse der Sache weiter nachzudenken, wo ich denn wohl gelegentlich Ihre Ansicht hierüber erfahren werde.

Ad 2. Steffani. Was von Steffani's Duetten bis dahin zum Druck gelangte, ist kaum der Rede werth. Andere Duettisten, die bedeutend unter ihm stehen, sind in dieser Hinsicht sehr bevorzugt (so erschienen z. B. noch vor einigen Jahren die sechs Duette, welche Porpora für Kaiser Karl VI. setzte, bei Breitkopf und Härtel in neuer Ausgabe, nachdem sie früher schon, wenn ich nicht irre, bei Carli in Paris herausgekommen waren), obwohl im Ganzen dieses Gebiet, wie Sie auch andeuten, noch gar wenig dem Publikum zugänglich gemacht ist. Dass Steffani's Duette nicht bei seinen Lebzeiten gedruckt wurden, ist seine eigene Schuld; er bei seiner grossen Stellung in der Welt durfte nur die Hand ausstrecken, um in allen Ländern Verleger zu bekommen, aber er war nicht ruhmsüchtig und überdies mit politischen und geistlichen Angelegenheiten sehr beschäftigt. Vielleicht hatte er auch (was mir sehr wahrscheinlich ist) eine Abneigung gegen den Musikdruck überhaupt, namentlich gegen den der Gesangmusik, da derselbe in jener Zeit so überaus dürftig war, während namentlich italienische Kopisten für einen mässigen Preis wahre Meisterwerke der Kalligraphie lieferten. Kein Potentat oder wohlhabender Dilettant legte irgendwelchen Werth auf Musikdrucke; diese waren nur (in Stimmen) für die ausübenden Sänger oder Instrumentisten bestimmt (obwohl sich auch hierbei die Schreiberthätigkeit so sehr geltend machte, dass um 1710 in London Jemand allein von dem Kopiren Corelli'scher Werke sehr anständig existirte, trotzdem dass in jedem Musikladen gedruckte Stimmen von Corelli's Sonaten zu haben waren), und die Partiturausgaben von Gesangwerken mit bezifferten Bässen wandten sich an die grosse Menge, der es auf Vollständigkeit oder Korrektheit nicht ankam; die feinen Handschriften mit den schönen gepressten Einbänden aber waren Kaviar für die Menge. Steffani's Duette wurden namentlich in England im 18. Jahrhundert allgemein durch Abschriften verbreitet; die in meinem Besitz befindliche Sammlung von ca. 100 Duetten, eine der vollständigsten die ich gefunden habe, ist erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts geschrieben.

Was nun Ihren Wunsch anlangt, die alten grossen Meister des Duett-Satzes möchten wieder bekannt gemacht werden, so theile ich denselben durchaus, nur möchte ich vor der Hand noch zu keiner Auswahl rathen, sondern erst einige grössere Sammlungen vorgelegt wünschen. Die »Denkmäler« werden wohl schon im nächsten Jahre einen Band dieser Duette bringen können: die Herstellung einer guten Begleitung ist nur schwierig und zeitraubend. Wünschen Sie sich die Sachen schon vorher anzusehen, so steht Ihnen meine Sammlung gern zu Diensten, bandweise oder als Ganzes; nur kann ich nicht unterlassen die Anmerkung beizufügen, dass Sie (obwohl ein grosser Liebhaber kontrapunktischer Arbeit) sich anfangs doch etwas fremdartig davon berührt fühlen werden und daher gut thun, Nichts zu erwarten, was auch nur entfernt an »Rundgesang und Rebensaft« erinnert. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ Für den 11. und 12. Juli d. J. hat der Allgemeine Deutsche Musikverein einen in Leipzig abzuhaltenden Musiker-Tag ausgeschrieben, auf dem diejenigen Fragen diskutirt werden sollen, welche der genannte Verein augenblicklich als die gewichtigsten und reformbedürftigsten ansieht. Dahin rechnet er u. a. das bei dem Musik-Unterricht in Fröbel-Wiseneder'schen Kindergärten zu berücksichtigende System und die entsprechende Aufnahme der Musik als Unterrichtsgegenstand in den Elementarschulen; andererseits gründliche Reform des stimmruinirenden Gesangunterrichts in den höheren Schulen; ferner die pekuniäre Lage der deutschen Konzertinstitute, Musik- und Gesangvereine wie der ausübenden Musiker, die schädliche Rückwirkung dieser Lage auf die Pflege der Kunst und die geeigneten Mittel zur Abhülfe. Will man sich auf die Frage oder den Nothstand der stimmenruinirenden Singerei überhaupt einlassen, so sollte man wenigstens in dieser Hinsicht etwas Praktisches thun und überall hin, soweit die Polizeimacht des deutschen Musikvereins reicht, ein Verbot mit Strafandrohung gegen ungesangmässige Kompositionen erlassen. Durch den genannten Verein würde ein solches Verbot gerade an die rechten Leute kommen.

✻ Bei einer Besprechung des bekannten Buches von Gervinus in der »Neuen Berliner Musikzeitung« Nr. 21 vom 26. Mai bemerkt Herr Robert Eitner u. a. Folgendes: »Die Händel'sche Musik müsste eigentlich beim grossen Publikum einen weit lebhafteren Eindruck hervorrufen wie die Bach'sche, denn Händel ist melodiöser und dramatischer, und es bedürfte gewiss nur einiger thatsächlich eifrigen und vermögenden Anhänger Händel'scher Musik, um in jeder grösseren Stadt Deutschlands ähnliche Gesangvereine zu gründen, wie es zur Pflege der Bach'schen Musik bereits geschehen ist. Wir wissen nicht, ob solche Versuche schon gemacht worden sind, würden uns aber gar nicht wundern, wenn sie beim deutschen Publikum wenig Anklang fänden, denn die Vielseitigkeit, Tiefe und Innigkeit Bach'scher Musik ist in Händel doch nicht wieder zu finden. Ein Musiker darf kein Spekulant sein, und es zeugt nur um so mehr für Händel's grosses Genie, dass er bei aller Spekulation: mit seiner Musik Geschäfte zu machen, dieselbe auf einer solchen Höhe erhalten hat«. Was die Gründung von Händel-Gesangvereinen anlangt, so kann der Herausgeber versichern, dass ein solcher Plan an mehreren Orten sehr lebhaft verfolgt ist und zur Ausführung gekommen wäre, wenn ich nicht meine Unterstützung verweigert und beharrlich davon abgerathen hätte. Zwei Dinge, die ich, so oft die Gelegenheit sich darbietet, unaufhörlich predige, sind: keine Händel-Vereine zu stiften und Händel'sche Werke ohne dringende Noth nicht in der Kirche aufzuführen. Dergleichen Abmahnungen sind freilich zu einer lebhaften Propaganda für diesen Meister gar wenig geeignet; aber diese Sache darf keine Parteisache werden und nicht einer Koterie, einem Konventikel in die Hände gerathen. Wenn man uns trotzdem Partei schilt, so ist das die Sache derer, die eine solche Anschuldigung zu Markte bringen und allerdings selber einer Partei angehören. Dass Herr Eitner sich über diesen Punkt in der angeführten Weise geäussert hätte, wenn ihm meine Ansicht und mein Verfahren bekannt gewesen wäre, möchte ich doch bezweifeln. Ausserordentlich beklage ich, dass sein Gedankengang ihn dann weiter sogar auf den »Spekulanten« geführt hat. Wenn es denn einmal sein muss, so gebe man auch Ehre dem Ehre gebührt. Ein weit durchtriebenerer Spekulant nämlich war Shakespeare. Er schrieb seine Stücke sämmtlich nur für sein Theater, für die Kasse, gab sie freiwillig keiner andern Gesellschaft, verhinderte auch den Druck, wodurch er den fehlerhaften Zustand, in welchem diese Stücke auf uns gekommen sind, selbst verschuldet hat, und als er sich, kaum 50 Jahre alt, reich nach Stratford zurückzog, legte er sich ein für alle Mal auf die Bärenhaut und schrieb keine Zeile mehr.

✻ Nachdem Herr Rob. Eitner im fünften und sechsten Heft der »Monatshefte für Musikgeschichte« Arnolt Schlick's des Aelteren »Spiegel der Orgelmacher und Organisten« mittheilte, bringt er jetzt im siebenten und achten Hefte Arnolt Schlick's des Jüngeren »Tabulaturen etlicher Lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten«, und damit einen willkommenen Beleg zu dem Aufsatze von G. A. Ritter über Schlick's Orgelkunst in Nr. 16 und 17 unserer Zeitung.

✻ Fräul. Anna Strauss hat sich unlängst mit Herrn Musikdirektor Walther in Basel verlobt. Wir würden diese Privatangelegenheit nicht erwähnen, wenn uns darüber nicht folgende scherzhafte (wenigstens für uns scherzhafte) Korrespondenz aus Lenzburg in der Schweiz zugegangen wäre: »Ich beeile mich Ihnen die betrübende Mittheilung zu machen, dass wiederum ein eminentes Talent für die Kunst verloren geht. Unsere Mitbürgerin, die Sängerin Fräulein Anna Strauss, die zu der Hoffnung berechtigte, einst als glänzender Stern am musikalischen Himmel zu stehen, wird sich mit Herrn Musikdirektor Walther in Basel, einem fünfundfünfzigjährigen Wittwer mit vier Kindern, verehelichen. Wieder ein Beweis, dass die wahre Kunst immer seltener wird«. Wie gesagt, dies können wir nur als einen Spass betrachten, durch dessen Aufnahme wir den Einsender, wie er schreibt, »sehr verbinden würden«. Wie die Kunst dadurch seltener werden soll, dass Sängerinnen Hausfrauen werden, und warum Fräulein Strauss auch als Frau Walther ihre mit so grossem Erfolg begonnene Künstlerlaufbahn nicht fortsetzen sollte, begreift freilich Niemand. Gönnt der verehrliche Einsender vielleicht einem 55jährigen Wittwer nicht, dass er ein junges Mädchen heimführt? und hält er die Lebensweise moderner Sänger und Sängerinnen, die sich entweder im Konzertsaal oder im Hôtel oder sonst auf der Eisenbahn befinden, für ein besonders glückliches Dasein? —

Wochenbericht.

Eine Gedenktafel an Mendelssohn-Bartholdy wurde am 13. Juni in seiner Vaterstadt Hamburg an seinem Geburtshause in der Grossen Michaelisstrasse Nr. 14 enthüllt. Ein Choral und einige Mendelssohn'sche Lieder wurden dabei von Hornmusik ausgeführt. Von Musikfreunden veranlasst, ist die Tafel durch den Bildhauer G. A. Roth in karrarischem Marmor ausgeführt; die Mitte nimmt das nach dem bekannten Bilde Rietschel's von Hrn. Schultz in Bronce gegossene grosse Medaillonbild des Komponisten ein. Inschrift: »Felix Mendelssohn-Bartholdy, geboren in diesem Hause am 3. Febr. 1809«.

Von den Musikfesten dieses Sommers sind bereits mehrere abgehalten. Das dritte Ravensberger Musikfest fand am 16. und 17. Mai in Bielefeld unter Albert Hahn's Direktion statt und brachte als Hauptwerk den »Paulus«. — Von dem alljährlich wiederkehrenden niederrheinischen Pfingstfeste, diesmal in Düsseldorf unter der Direktion von Rietz und Tausch abgehalten, melden wir nachträglich nur den pekuniären Erfolg, der in einem Ueberschusse von 4000 Thalern bestand, die zur Hälfte der Kasse des allgemeinen Musikvereins, zur Hälfte der der städtischen Tonhalle zufliessen werden. Zur Aufführung gelangte dort am ersten Tage Händel's »Josua«, in welchem die Partie des Othniel durch Frau Joachim in ausgezeichneter, die der Achsa durch Frau Soltans aber in ungenügender Weise vertreten war; Tenor (Herr Vogl aus München) und Bass (Herr Hill aus Schwerin) erfreuten durch schöne Stimme und gefuhlvollen Vortrag, liessen aber beide die künstlerische Durchbildung vermissen. Auf die Solisten sollte man mehr Bedacht nehmen; denn wenn es nicht gelingt, bei Musikfesten die Solopartien mit wirklichen Gesangskünstlern zu besetzen, so wird der Chor immer mehr das Uebergewicht erlangen und damit die »Masse« sich in einer Weise geltend machen, die dem Verständniss und unbefangenen Genusse des Ganzen entschieden hinderlich ist. Der zweite Tag dieses Festes brachte in unglücklichster Zusammenstellung: Euryanthen-Ouvertüre, Magnificat von Bach, Frühling und Herbst aus den Jahreszeiten und Mendelssohn's Lobgesang! Dieses Zuviel bezieht sich auch auf den ersten Tag, wo dem »Josua« noch die Adur-Symphonie von Beethoven folgte, eine Wahl und Ordnung, die als höchst ermüdend befunden und daher auch allgemein getadelt wurde. Es setzt in der That eine seltene Verkennung der verschiedenen Musikformen und ihrer Stellung zu einander voraus, wenn man es über sich vermag, einem ziemlich langen Oratorium noch ein langes Instrumentalwerk folgen zu lassen. Die Symphonie dem Oratorium voran zu stellen, wie Einige vorschlagen, wäre kaum besser. Zwei Werke von solchen Dimensionen vertragen sich nicht neben einander, und ein Oratorium allein ist völlig ausreichend, Niemand wird mehr auf einmal verlangen, man sorge nur für eine allseitig gute Besetzung. — Trotz der üblen Wirkung scheint diese Neuerung sich doch wie eine Ansteckung weiter verbreiten zu wollen, denn wir lesen in den Ankündigungen des im September in Brüssel abzuhaltenden dreitägigen belgischen Musikfestes, welches das erste der nun alljährlich folgenden Feste dieser Art sein soll, dass dort am ersten Tage neben dem »Messias« ebenfalls die Adur-Symphonie zur Aufführung kommen wird.

Wohin die Gewöhnung an Massenbesetzungen zuletzt führt, sah man unlängst bei einer Londoner Aufführung des »Israel«. Die *Sacred Harmonic Society* hat durch ihre Chormassen den Sologesang immer mehr geschwächt und in den Hintergrund gedrängt; die erzielten Wirkungen und — Einnahmen reizen zur Nachahmung. Aehnliche Massen vorzuführen ist anderen Vereinen selbst in London nicht möglich: wie hilft man sich also? Die *National Choral Society* gab im Mai den »Israel« und liess dabei das berühmte Bassduett in A-dur »Der Herr ist der starke Held« vom Chore singen!! Man applaudirte und verlangte *da Capo*, was auch geschah! Damit wäre diese neue Barbarei durch die Stimme des Volkes sanctionirt.

An Massenaufführung schwerlich zu überbieten ist das, was am 15. Juni in Boston als »Musikalisches Friedensfest« begann und mehrere Tage dauern wird. Es fing Mittags 12 Uhr an mit Geheten und Begrüssungsreden an die Gäste, unter denen sich Präsident Grant nebst mehreren Ministern und Gesandten befindet; 20,000 Schulkinder und 1000 Musiker trugen die Hymne »*Hail Columbia*« vor. Aehnlich sind die populären Gesänge oder Nationalhymnen aller europäischen Länder vorgeführt. Mehrere Kirchenstücke, viele Chöre aus den Oratorien »Messias«, »Judas Makkabäus«, »Paulus«, »Elias« und »Schöpfung«, Symphonien und Ouvertüren und dergl. bilden das weitere Programm. Die Besetzung oder Ausstaffirung ist durchaus amerikanisch. Zum Beispiel: Trompetensolo in der Ouvertüre zu »Fra Diavolo« von 50 Trompetern, Ambosschor aus »Trovatore« auf 100 Ambossen. Ein Trommelsolo verdient noch besondere Erwähnung, da die betreffende Trommel von Messing konstruirt ist, 8 Fuss im Durchmesser hat und auf beiden Seiten mit den Häuten zweier »Preisochsen« bezogen ist. Die letzteren versehen die Stelle von Elephantenhäuten und tragen — wahrscheinlich zur Förderung der Harmonie — die durch Grant's bekannten Brief an seine Wähler sprichwörtlich bekannt gewordene Inschrift »Lasst uns Frieden haben (*Let us have peace*)«. Aus mehreren Anzeichen geht übrigens deutlich hervor, dass dies nicht die einzigen Ochsen sind, welche bei der Bostoner musikalischen Friedensfeier mitwirken.

In Giessen feierte der Akademische Gesangverein am 22. Juni sein 50jähriges Stiftungsfest durch Aufführung des »Messias« unter der Leitung des Universitäts-Musikdirektors Mickler. Hierbei wirkten frühere Mitglieder in den Chören mit, mehrere Musiker aus Kassel vervollständigten das Orchester, dessen Grundstamm der Giessener Konzertverein bildet, und die Soli waren in den Händen von Frl. Thomae (Frankfurt a. M.), Frl. Asmann (Barmen), Hrn. Ruff (Mainz) und Hrn. Hill (Schwerin).

Eine ähnliche 50jährige Erinnerungsfeier bereitet die früher Grund'sche, später Stockhausen'sche, jetzt v. Bernuth'sche Singakademie in Hamburg für den Herbst vor und gedenkt, wie wir hören, am ersten Tage den »Salomon« von Händel, am zweiten Sätze aus Opern und dergleichen, vielleicht auch noch die neunte Symphonie, aufzuführen.

Musik und Theater ziehen sich jetzt nach den Bädern. Namentlich ist in Baden-Baden zur Zeit eine glänzende Künstlerschaar beisammen, u. A. Stockhausen (?), Brahms, die Pariser Damen Nilsson, Battu, Sass, Patti und die pariser italienische Oper. Auch in Homburg macht Mr. Blanc, der Pächter, erfolgreiche Anstrengungen, sich musikalisch auf der Höhe zu erhalten; vom Juli bis August giebt das Personal des Palais Royal aus Paris dort Vorstellungen, dann giebt die italienische Oper unter Orsini bis in den September Vorstellungen und die Patti benutzt auch hier die Gelegenheit Geld zu machen. In Homburg sind bereits 4600 Kurgäste.

Aus München meldet man, dass die angegriffene Gesundheit des Königs jetzt ihre volle Rüstigkeit wieder erlangt zu haben scheine und führt als Beweis an, wie er nach einem langen Ritt noch fünf Stunden lang das musikalische Drama »Tristan und Isolde« habe anhören, ja bald darauf ohne Gefahr zum zweiten Male aushalten können. Aber vielleicht wirkt das, was anderen Menschenkindern für Kopf und Nerven gefährlich wird, auf eine Majestät heilkräftig. Das Theater ist bei solchen Gelegenheiten mit verschwenderischer Pracht beleuchtet, der einzige Zuhörer ist der König, und die Orchestermitglieder erscheinen dabei im Frack und weisser Kravatte, was uns an die bekannte Briefformel »In tiefster Unterthänigkeit ersterben wir« erinnert.

In London im Süd-Kensington-Museum (*South Kensington Museum*) baut Herr Cole fleissig an der grossen Musikhalle und gedenkt damit in ein bis zwei Jahren fertig zu sein. London hat dann einen Musiksaal (vom Krystallpalast natürlich abgesehen), der 8000 Menschen fasst. Ueber die Bestimmung desselben und den Zweck dieses Instituts bringen wir gelegentlich Ausführlicheres.

Zu Ehren des anwesenden Vicekönigs von Aegypten hat in London im Palast der Königin (*Buckingham palace*) eins jener Hofkonzerte stattgefunden, von denen dort alljährlich einige veranstaltet zu werden pflegen. Die in Chor und Orchester Mitwirkenden (unter der Leitung von Herrn Cusins) waren Mitglieder der italienischen Oper, der königlichen Privatkapelle, der Philharmonic und Sacred Harmonic Society, während die Solisten — die Damen Nilsson, Tietjens, Adelina Patti, Trebelli-Bettini und Monbelli; die Herren Santley, Bettini und Gardoni — sämmtlich der italienischen Oper angehörten. Auf solche Weise müssen die Mitwirkenden aus allen Quartieren zusammengebettelt werden, um eine derartige Palast-Aufführung zu Stande bringen zu können, denn im Dienste des Hofes befinden sich nur die wenigen Musiker, welche die »*Queen's Band*« heissen, und unter diesen ist kein einziger Sänger. Bei dieser Gelegenheit war der Hof in allen seinen Gliedern vertreten, nur die Königin hat ihre Musik so lieb, dass sie sich regelmässig fern davon hält.

Joachim's Gehalt in seiner neuen akademischen Stelle in Berlin beträgt 2000 Thlr., also dasselbe was er zuletzt als Konzertdirektor in Hannover bezog. Dabei ist ihm von Neujahr bis Ostern ein Urlaub für die Reise nach England bewilligt, wo er seit Jahren schon einen festen Kontrakt mit dem Konzertunternehmer Chappell eingegangen ist, der ihm dort wöchentlich 100 Pfd. St. sichert, in Folge dessen ihm seine jährliche englische Konzertreise ca. 7000 Thlr. einträgt. Ausser diesem Urlaub sind nur die gewöhnlichen Schulferien im Sommer bewilligt und für sonstiges Konzertiren in oder ausser Berlin bedarf es eines besonderen Urlaubs. Es ist also wenig oder gar keine Aussicht, den Geiger Joachim fortan noch anderswo zu hören, als in den von ihm selbst veranstalteten Berliner akademischen Konzerten. Dasselbe wird mit Stockhausen der Fall sein, der ausser den Schulferien überhaupt keine weitere Freizeit erhält, da ein ähnliches Arrangement, wie das von Joachim mit Chappell, bei ihm nicht vorliegt, und in Rücksicht auf diese längere Dienstleistung ist sein Gehalt auf 3000 Thlr. gesetzt. Beide sind einander koordinirt.

ANZEIGER.

[119] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwei geistliche Chöre
„Beati mortui" und **„Periti autem"**
für vierstimmigen Männerchor
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 115.
Partitur und Stimmen Pr. 1 Thlr. Stimmen einzeln à 3¾ Ngr.

Ferner:
Trauer-Gesang
für gemischten Chor
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 116.
Partitur und Stimmen Pr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

---

[120] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in *Breslau* erschien soeben:

Wolzogen, Alfred Freiherr von, Don Juan, Oper von **W. A. Mozart**, auf Grundlage der **neuen Text-Uebersetzung** von ***Bernhard von Gugler*** **neu scenirt** und mit **Erläuterungen versehen.** XXIV und 124 Seiten 8. Geheftet 15 Sgr. Hieraus das Textbuch apart 5 Sgr.

---

[121] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SINFONIEN
von
Ludwig van Beethoven.
Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**
Partitur.
Pracht-Ausgabe.

			Netto Thlr.
Nr. 1.	Op. 21.	in C dur	1. —
- 2.	- 36.	in D dur	1. 15
- 3.	- 55.	in Es dur (Eroica)	1. 15
- 4.	- 60.	in B dur	1. 15
- 5.	- 67.	in C moll	1. 15
- 6.	- 68.	in F dur (Pastorale)	1. 15
- 7.	- 92.	in A dur	1. 15
- 8.	- 93.	in F dur	1. 15
- 9.	- 125.	in D moll (mit Chor)	3. —

In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.

---

[122] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Theodor Kirchner.

Op. 2. **Zehn Klavierstücke.** Heft 1. 27½ Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Op. 7. **Albumblätter.** Neun kleine Klavierstücke. 25 Ngr.
Op. 8. **Scherzo** für das Pianoforte. 15 Ngr.
Op. 9. **Präludien** für Klavier. (Frau Clara Schumann gewidmet.) 2 Hefte à 1 Thlr. 5 Ngr.
Op. 10. **Zwei Könige.** Ballade von Em. Geibel für Bariton und Pianoforte. (Seinem Freunde Jul. Stockhausen gewidmet.) 15 Ngr.

Henri Hugo Pierson's Gesänge

[123] aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Op. 60. **Zwei Gesänge** für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Mistress Durham gewidmet.) 17½ Ngr.
- Nr. 1. »Rastlos Herz will Ruhm erjagen«, Deutsche Uebersetzung von Friedr. Seebach. — »Let who will, go mad for glory«, by Barry Cornwall.
- Nr. 2. Sängers Vorüberziehen: »Ich schlief am Blüthenhügel«, von L. Uhland. — The Minstrel: »Amid the flow'rs I slumber'd«, English version by Irving Hill.

Op. 61. **Der Friedhof:** »Ueber fremde Gräber und Leichensteine«, von Fr. Dingelstedt. Arie für Bass oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. (Hrn. Dr. Corfe, Domorganist zu Oxford, gewidmet.) — The Churchyard: »When the shades of eve o'er the churchyard fall«, English version by Irving Hill. 12½ Ngr.

Op. 62. **Das Hifthorn:** »Der Burgwall glänzt, vom Licht umkränzt«, Romanze für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Deutsche Uebersetzung von Ludwig Bauer. (Seinem lieben Bruder Carl gewidmet.) — The Bugle: »The splenduor falls on castle walls« by A. Tennyson. — L'Echo de l'Ame: »Un soleil d'or éclaire encore«, Paroles françaises de Remi Dumont. 15 Ngr.

Op. 63. **Drei Gedichte** von W. Shakespeare, für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Zur dritten Säcularfeier von Shakespeare's Geburt, 23. April 1864. Den Manen des grossen Dichters gewidmet.) 1 Thlr.
- Nr. 1. Romanze aus: Der Kaufmann von Venedig: »Sagt, woher stammt Liebeslust«, — Fancy's Knell: »Tell me where is Fancy bred«, — Le Glas d'Amour: »Dis-moi, où siège l'amour?«
- Nr. 2. Ständchen aus: »Die beiden Veroneser: »Wer ist Sylvia?« — Serenade: »Who is Silvia?« — Serenade: »Belle est Silvie!«
- Nr. 3. Elegie aus: Cymbeline: »Fürchte nicht mehr Sonnengluth«, — Dirge in Cymbeline: »Fear no more the heat of the sun«, — Sur la mort de Fidèle: »Ne crains plus les ardeurs du soleil«.

Op. 64. **O du mein Alles auf der Welt!** Gedicht von Friedrich Oser, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Dem Dichter freundschaftlich zugeeignet.) — To Lenore in absence: »My only love, my heart's adore!«, English version by Irving Hill. 12½ Ngr.

Op. 65. **Zwei religiöse Gesänge** für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Hrn. Christian Schucker, kgl. Württembergischen Hofsänger, gewidmet.) 15 Ngr.
- Nr. 1. Gebet: »Birg mich unter deinen Flügeln«, von Fr. Oser. — Prayer: »Let thy sheltring arm protect me«, English version by Irving Hill. — Prière: »Couvre moi de ton égide«, Paroles françaises de Remi Dumont.
- Nr. 2. Der Himmel bringt die Ruhe nur: »Die Welt ist all ein flüchtig Scheinen«, Deutsche Uebersetzung von Fr. Freiligrath. — Rest in Heaven: »We chase thro' life an empty phantom«, by Th. Moore. — Le bien unique: »Le monde est une image vide«, Paroles françaises de Remi Dumont.

Op. 66. **Konzert-Arie:** »Mein Herz ist schwer um Einen« für eine tiefe Stimme mit Begleitung von kleinem Orchester. Deutsche Uebersetzung von F. Kohlbauer. (Frl. Caroline Bettelheim, k. k. österreichischer Hofopernsängerin, gewidmet.) — Love's vigil: »As lone I gaze upon the night«, — Les larmes du coeur: »Dis-moi, mon coeur, mon pauvre coeur«, Paroles françaises de Remi Dumont. Klavierauszug 12½ Ngr.
Partitur und Stimmen in Abschrift.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. Juli 1869. **Nr. 27.** IV. Jahrgang.

Bemerkungen über den melodischen Gebrauch der Intervalle.

Von H. Bellermann.

In unserer heutigen Musik herrscht in Bezug auf die in der Melodie zu verwendenden Intervalle eine grosse Freiheit. Ich spreche hier nicht von einer schlechten, entarteten, zügellosen modernen Musik, sondern namentlich auch von der Musik des achtzehnten Jahrhunderts, also von Männern wie Bach, Graun, Händel, Haydn, Mozart, welche man mit Recht klassische Komponisten zu nennen pflegt. Bei denselben finden wir, dass sie sich in der That in der melodischen Anwendung der Intervalle an keine äusseren Vorschriften banden, sondern dass sie, ihrem Geschmack und ihrem feinen musikalischen Gefühl in Rücksicht auf den Text oder die Stimmung ihrer Kompositionen folgend, sämmtliche Intervalle der diatonischen Tonleiter benutzten. Und dies nicht allein in den Sologesängen, die grösstentheils für virtuosenmässig gebildete Sänger geschrieben sind, sondern auch in ihren Chorkompositionen. Ja, sie gingen nicht selten selbst in den letzteren noch über die Grenzen der diatonischen Tonleiter hinaus, zu chromatisch alterirten Intervallen greifend. Als Beispiele gebe ich einige Themen von Händel und Graun:



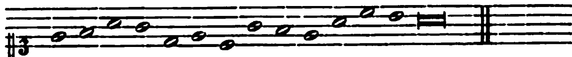
Es lässt sich nicht leugnen, dass durch einen solchen freieren Gebrauch der Intervalle oft eine tiefe Wirkung, eine grosse Kraft des Ausdrucks erzielt wird. Und die neuere Musik, welche nun einmal schon seit dem siebzehnten Jahrhundert immer mehr die Instrumente zu Hülfe genommen hat, kann dergleichen auch ohne Schaden thun, wenn eben die Komponisten so Etwas mit Bewusstsein ausüben und durch vorangegangene strenge Studien Sicherheit, Geschmack und ein reifes Urtheil über die Ausführbarkeit durch die menschliche Stimme bekommen haben. Und betrachten wir nun die Chorgesänge der berühmten Meister des vorigen Jahrhunderts und fragen uns: wo haben sie solche chromatisch-alterirte Intervalle und grössere, schwierigere Sprünge angewendet? etwa im Kontrapunkt, im Verlauf des Gesanges? Nimmermehr! sondern im Thema eines fugirten Satzes. Dieses enthält bisweilen ein solches charakteristisch hervortretendes Intervall; ihr Kontrapunkt ist dagegen so sicher und ruhig geführt, dass man stets sieht, sie sind vollkommen mit den alten, im sechszehnten Jahrhundert geltenden Regeln vertraut und unter steter Arbeit mit diesen gross geworden.

Einen solchen freieren Gebrauch der Intervalle, wie ich ihn hier angedeutet habe, kennt die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts noch nicht; sondern hier hat sich eine durchaus feststehende Praxis ausgebildet, so dass durch dieselbe die Melodien bei aller Mannigfaltigkeit etwas Typisches bekommen haben und die geringste Abweichung von den Gesetzen dem Kenner als etwas Fremdes erscheinen muss. Ich habe schon früher (in meinem »Kontrapunkt«) auf diesen Gegenstand aufmerksam gemacht; ich muss aber noch hinzufügen, dass man demselben in musikgeschichtlichen Werken selten oder gar nicht die nöthige Beachtung geschenkt hat. Im Alterthum, bei den Griechen, scheint eine so bestimmte, feststehenden Regeln unterworfene Anwendung der Intervalle nicht stattgefunden zu haben. Wenn sich die alten Gesänge nun auch streng diatonisch bewegten (wenigstens wie die uns überlieferten Hymnen des Dionys und Mesomedes und das Bruchstück der ersten Pythischen Ode des Pindar), so finden wir in ihnen doch Intervalle (auf- und abwärtsspringend) benutzt, welche die Musiker des 15. und 16. Jahrhunderts vermieden haben. Als Ursprung dieser im Mittelalter geltenden melodischen Gesetze müssen wir den Gregorianischen Kirchengesang ansehen und wir müssen annehmen, dass sie von hier in die Mensuralmusik und somit in die ganze mittelalterliche Musik überhaupt hinüber genommen worden sind. Diese Gesetze bestehen nämlich in folgenden einfachen, kurzen Regeln:

1. Alle Intervalle bis zur Quinte, d. h. der diatonische halbe Ton (das λεῖμμα) *), der ganze Ton, die kleine Terz,

*) Wir thun wohl daran, für den diatonischen Halbton das von den Alten angewendete Wort λεῖμμα, welches den Rest der Quarte, wenn man die grosse Terz von derselben abzieht, bezeichnet, zu gebrauchen, im Gegensatz zum chromatischen Halbton, welchen die Alten ἀπότομη nannten und welcher entsteht, wenn man das λεῖμμα vom ganzen Ton abzieht. Letzteres ist ein Intervall, welches in einer streng diatonischen Musik gänzlich vermieden wird. Dadurch, dass die moderne Musik beide dem Wesen nach grundverschiedenen, wenn auch der Grösse nach nahe kommenden Intervalle mit dem-
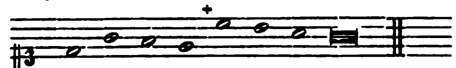
die grosse Terz, die Quarte und die Quinte, werden ganz frei auf- und abwärtssteigend gebraucht. Verboten ist von diesen kleineren Intervallen natürlich die falsche (oder verminderte) Quinte und der Tritonus (*h–f* und *f–h* oder *e–b* und *b–e*). Dies sind die Intervalle, welche selbst die moderne Musik nur ausnahmsweise anwendet, da sie in der That nicht leicht zu intoniren sind. Hier ein Beispiel für die erlaubten Intervalle:



wobei man nur darauf zu achten hat, dass nicht zuviel Sprünge hintereinander in derselben Richtung gemacht werden, sondern dass sich die Melodie in einer anmuthigen Weise hin und her bewegt und möglichst alle Stufen ihres Umfanges benutzt, wie das Beispiel ungefähr zeigt.

2. Der Gebrauch aller grösseren Intervalle war dagegen beschränkt, zum Theil sogar gänzlich verboten. Wir wollen nun diese Intervalle der Reihe nach durchnehmen, zunächst also

a. Die kleine Sexte. Dieselbe durfte nur aufwärtssteigend gebraucht werden:
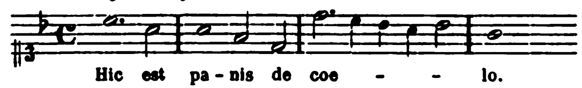


abwärtssteigend kommt sie selbst als Ausnahme kaum vor.

b. Der Gebrauch der grossen Sexte ist gänzlich verboten. Dieses Intervall ist in den meisten Fällen, da es sehr konsonirend ist (3 : 5), leicht zu intoniren und findet in der modernen Musik eine häufige Anwendung. Die alten Komponisten haben es dagegen ganz streng vermieden; vielleicht, weil es leicht einen weichlichen, süsslichen Eindruck macht, der sich mit der strengen Einfachheit ihrer Kompositionen nicht verträgt. Denn der Grund, dass dasselbe zu schwierig auszuführen sei (wie beim Tritonus und der falschen Quinte), existirt nicht.

c. Die grosse und die kleine Septime sind ebenfalls gänzlich verboten worden, und hier ist jedenfalls die Schwierigkeit sie zu singen mit maassgebend gewesen, wenn auch nach unserer modernen Anschauung in vielen Fällen die kleine Septime keine besonderen Schwierigkeiten bietet.

d. Die Oktave ist aufwärtssteigend erlaubt und oft sehr charakteristisch angewendet worden, wie z. B. in folgendem Thema von Palestrina in der schönen vierstimmigen Motette »*Ego sum panis vivus*«:



Abwärtssteigend ist sie dagegen nach dem Ausspruch der Theoretiker verboten, doch ist dies ein Verbot, welches sehr häufig, namentlich in der Bassstimme, übertreten wird. Dass man die Oktave aber, wie im gegebenen Beispiel aufwärtssteigend, auch abwärtssteigend als wesentliches Intervall eines Themas benutzt hätte, ist mir unbekannt; wenigstens weiss ich kein Beispiel anzuführen.

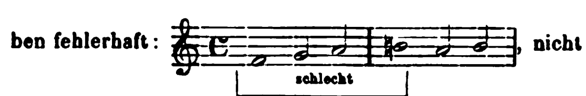
e. Jedes grössere Intervall als die Oktave ist selbstverständlich von der Melodie ausgeschlossen.

Diesen Gesetzen sind die Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts, wie gesagt, mit grösster, ja man kann sagen, mit fast absoluter Strenge gefolgt, und der Ursprung derselben ist, wie es scheint, im Gregorianischen Kirchengesange zu suchen. Einen streng wissenschaftlichen Nachweis muss ich allerdings schuldig bleiben; doch ist der Gegenstand wichtig genug und einer Untersuchung werth. Mir ist nämlich im alten Choralgesang kein Beispiel der kleinen Sexte bekannt, so dass möglicherweise dort die Quinte die Grenze der Intervalle bildete, und die Mensuralisten zu ihren Zwecken noch die kleine Sexte hinzugefügt haben. Die mittelalterlichen Musiker aus der Zeit vor der Mensuralmusik schwanken noch im Gebrauche der Intervalle hin und her. Ich will, um andere zu übergehen, nur den Hermannus Contractus und den Guido von Arezzo erwähnen. Ersterer, welcher 1013 zu Sulgau in Schwaben geboren und 1054 zu Reichenau gestorben ist, lehrt uns in seinen bei Gerbert im zweiten Bande der *Scriptores* etc. abgedruckten *opuscula musica* eine Notation durch Bezeichnung der Intervalle. Es ist hier nicht der Ort, auf dieselbe näher einzugehen; doch sagt er hierbei: die Musik bediene sich in ihren Melodien neun verschiedener Intervalle, nämlich des Einklanges, des Halbtones, des Ganztones, der kleinen Terz, der grossen Terz, der Quarte, der Quinte, der kleinen Sexte und der grossen Sexte. Und von dem letzten Intervall, der grossen Sexte, sagt er, dass man sie durch *δ cum t* (d. i. *διαπεντε cum tono*) bezeichne; diese sei das grösste Intervall, welches in unseren Gesängen vorkomme, *maximum in cantilenis nostris phthongorum intervallum*. Und nach ihm scheint man dies Intervall sogar abwärts gebraucht zu haben. Sehr abweichend hiervon ist die Lehre des berühmten Guido von Arezzo (Anfang des 11. Jahrhunderts), welcher im vierten Kapitel seines *Micrologus* die Sache behandelt und Folgendes aufstellt: Er sagt, in der Melodie dürfe man nur sechs Intervalle gebrauchen, nämlich den halben Ton,*) den ganzen Ton, die kleine Terz, die grosse Terz, die Quarte und die Quinte. Er fährt nun fort: »Einige nehmen auch die Oktave an, doch ist ihr Gebrauch so selten, dass man sie nicht als siebentes Intervall jenen sechsen zuzählen darf«. Dies scheint mir sicher der Gebrauch der Intervalle im Gregorianischen Kirchengesange zu sein, denn ich sagte bereits, dass ich kein Beispiel der kleinen Sexte gefunden habe, und auch ein Beispiel der Oktave ist mir nicht gegenwärtig. Was oben angeführt ist, haben die älteren Handschriften des Microloges; in den neueren und in der, welche Gerbert zu seiner Ausgabe benutzt hat, ist aber folgender Zusatz gemacht: *quibus sex adhuc consonantiis duae aliae modorum species a nonnullis cantoribus superadduntur, hoc est diapente cum semitonio* (nämlich die kleine Sexte) *ut ab E ad C, itemque diapente cum tono* (nämlich die grosse Sexte) *ut a C ad A*. — Glarean spricht sich über den Gebrauch der Intervalle *Dodecachordon* S. 19—21 dahin aus, dass die kleineren Intervalle bis zur Quinte (natürlich mit Ausnahme der falschen Quinte und des Tritonus) alle als Sprünge zulässig seien. Von der kleinen Sexte heisst es dann: dieselbe ist in der phrygischen Tonart (*E*) sehr gewöhnlich und hat eine wunderbare Lieblichkeit, wenn sie an der richtigen Stelle angewandt wird. Von der grossen Sexte dagegen: sie wird als ein Sprung kaum angewendet, denn sie ist sehr hart. (Glarean unterscheidet nämlich ein stufenweises Erreichen eines Intervalles und einen Sprung in dasselbe; bekanntlich war beim Tritonus sogar das stufenweise Erreichen dessel-

---

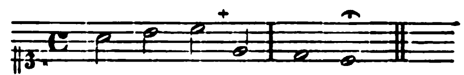
selben Namen »Halbton« bezeichnet, ist viel Verwirrung und Unklarheit in die Intervallenlehre gekommen, namentlich bei dem so ausgedehnten Gebrauche der transponirten Tonleitern auf unseren Klavierinstrumenten.

*) Den Einklang rechnet er nicht mit zu den Intervallen.

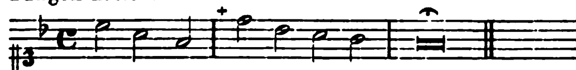
ben fehlerhaft: 

, nicht jedoch so bei der falschen Quinte.) Von der kleinen Septime sagt er, dass dieselbe als ein Sprung nur sehr selten gebraucht werde, und von der grossen Septime, dass sie gänzlich zu vermeiden sei. [In der Praxis kommt aber auch die kleine Septime nicht vor.] Leider berücksichtigt Glarean in seinen Angaben gar nicht das Aufwärts- und Abwärtsspringen eines Intervalles, worauf in der Praxis ein grosser Werth gelegt wurde.

Diese geschichtlichen Notizen habe ich nur hinzugefügt, um zu zeigen, dass der Gebrauch der Intervalle nicht etwas rein Zufälliges war, sondern dass die älteren Komponisten und auch die früheren Musiker des Mittelalters hierin mit Bewusstsein zu Werke gingen und bestimmten Regeln folgten. Die nun von mir für die Zeit des sechszehnten Jahrhunderts genannten Regeln finden nicht allein in den mehrstimmigen Mensuralgesängen Anwendung, sondern wir sehen sie auch in allen Kirchenliedermelodien unserer protestantischen Kirche bis zum Ende des sechszehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts beobachtet, und nur nach einer Kadenz (nach der Fermate) — wenn also eine neue Zeile einsetzt — kommt bisweilen ein grösserer Sprung vor, wie in den Liedern »Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin«, »Jerusalem, du hochgebaute Stadt« etc., im Verlauf der Melodie jedoch niemals. Im siebzehnten Jahrhundert ändert sich die Sache indess mit einem Male: zunächst begegnen wir mehrfach der kleinen Sexte abwärts, z. B. in dem Liede »Straf mich nicht in deinem Zorn« (Rosenmüller 1650):



Auch die grosse Sexte kommt vor »O dass ich tausend Zungen hätte«:



Dass in den Zopfmelodien des achtzehnten Jahrhunderts sogar grosse Unschönheiten (die falsche Quinte) vorkommen, wie in der überhaupt matten Melodie »Wie gross ist des Allmächt'gen Güte«, brauche ich wohl kaum zu erwähnen:



Wieviel schlechte Melodien würden in unseren Kirchen nicht gesungen werden, wenn man die Geistlichen und Kantoren zu einem gründlichen Studium der Musik und ihrer Geschichte anhalten wollte.
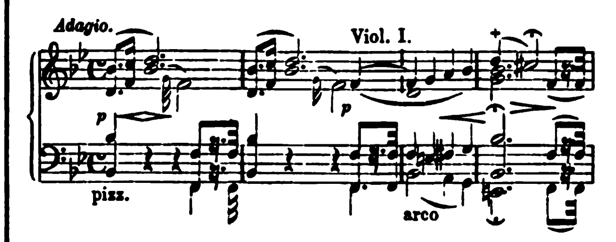
Anzeigen und Beurtheilungen.

1) **Ouvertüre** zu »Otto der Schütz« für Orchester komponirt von **Ernst Rudorff.** Op. 12. Leipzig, Rob. Seitz. Partitur Preis 1⅔ Thlr. 71 Seiten in gr. 8.

2) Waldmeister's Brautfahrt. **Ouvertüre** für grosses Orchester von **Friedrich Gernsheim.** Op. 13. Bremen, Aug. Fr. Cranz. Partitur Pr. 2⅔ Thlr. 79 Seiten in gr. 8.

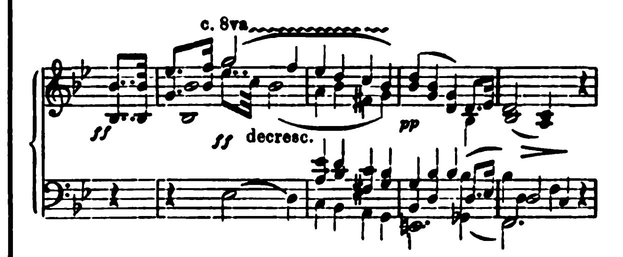
Zwei neue Ouvertüren, die beide zwar schon im vorigen Jahre erschienen, bisher aber noch wenig zur Aufführung gekommen sind. Wir müssen dies bedauern, da beide Werke sich den besseren Erzeugnissen auf ihrem Gebiete anreihen und durchaus verdienen, in die Liste unserer Konzert-Novitäten aufgenommen zu werden.

1. Rudorff's Ouvertüre zu »Otto der Schütz« steht in B-dur. Der einfache Anfang der beiden ersten Takte lässt nicht vermuthen, dass man im dritten und vierten schon ganz in romantische Empfindelei verstrickt ist:



Wir nennen dieses Empfindelei, deren Wesen in dem Unmotivirten und insofern Unberechtigten besteht. Man betrachte nun den mit + bezeichneten Anfang des vierten Taktes und frage, ob sich dieser in naturgemässem Tonflusse aus der voraufgegangenen, in G-moll endenden Bewegung hat entwickeln können. Gewiss nicht; es ist ein Sprung, an dessen Statt auch etwas Anderes stehen könnte. Die Stelle kann nicht einmal als orchestermässig bezeichnet werden, sie ist eine Uebertragung vom Klavier auf die Organe der Bläser und Streicher. Klavierfreiheiten spielen — oft unabsichtlich — eine grosse Rolle in unserer modernen Orchesterkomposition, und stets eine schädliche. Der unschöne Eintritt der Septime wird noch überboten durch den Abfall der Melodie von *cis* nach *f*, der doch wohl so unnatürlich wie unsangbar ist.
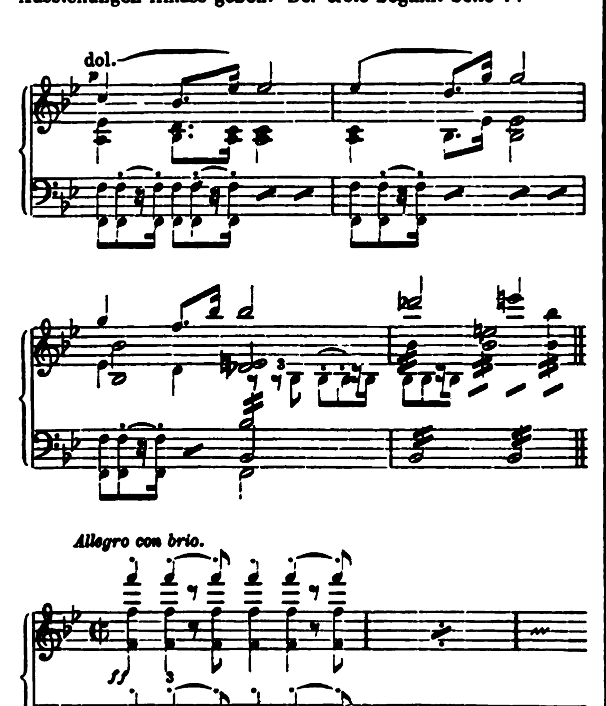
Die folgenden vier Takte bringen eine Wiederholung in Dur, und hieran schliesst sich eine neue Gruppe von vier Takten
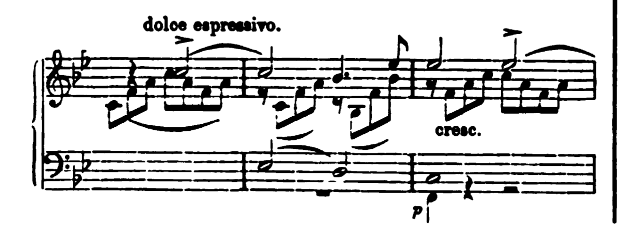


bei der also zuerst ein *Fortissimo* auftritt. Wir wollen hier nicht untersuchen, mit welcher Berechtigung der Komponist die Tonwucht auf den Es dur-Akkord wirft; wir wollen nur den Lauf an sich ins Auge fassen, wobei man nicht umhin kann zu gestehen, dass dieser Abgang vom *ff* zum *pp* kein natürliches Austönen ist. Der natürliche Fluss geht hier wieder nur bis zum zweiten Takte, mit dem dritten beginnt abermals eine Fortsetzung, der wir die innere Berechtigung rundweg absprechen müssen. Der Komponist wird sich wahrscheinlich hiergegen sträuben, da ihm sein Bewusstsein sagt, dass er jene Folge absichtlich so gestellt hat. Wir bezweifeln dies nicht, ja sind von Anfang an davon überzeugt gewesen. Aber um so schlimmer. Diese Musik will »bedeutend« sein dadurch, dass sie Etwas bedeutet, und die Ausgestaltung derselben erzeugt eine Haltung, welche man »geistreich« zu nennen pflegt. Aber so klingt keine Musik, die nur Musik sein will: und hat sie zunächst eine Aufgabe, etwas Anderes zu sein? Geist und Bedeutung finden sich dann ganz von selbst und quellen aus dem Born der Musik in und mit den Tongedanken ungesucht her-
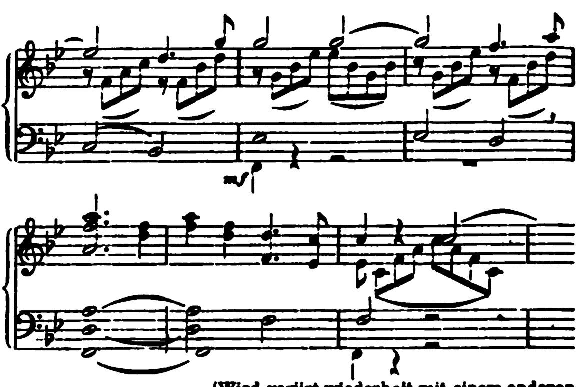
vor. Jede Absichtlichkeit hierin ist vom Uebel, weil sie die schöne Form des Tonwerkes durchbricht und das natürliche Tonleben wie mit dem kalten Hauche der Reflexion durchweht. Gegen die natürlichen Bedingungen des Wohlklangs wird aber ein Tonsetzer nur zu seinem Schaden sich auflehnen, denn er macht dadurch die Hörer unwillig ihm zu folgen. Soll man sich für Etwas erwärmen, so muss der ungesuchte Ausdruck einer natürlichen Empfindung zu Tage treten.

Von Aufgängen zum *Fortissimo* des vollen Orchesters merken wir zwei an, die einander ähnlich sind und zu denselben Ausstellungen Anlass geben. Der erste beginnt Seite 7:



Dergleichen Gänge trifft man in neueren Werken häufig an; was man also dagegen sagt, berührt gleichsam ein allgemeines Uebel. Der aufstrebenden Oberstimme geht bei einem solchen Basse alle natürliche Sangbarkeit und Schönheit ab; sie scheint nur dazu vorhanden zu sein, um das in den Bässen angeschlagene rhythmische Thema wie mit den Haaren ins dreigestrichene *F* hinaufzuziehen. Sagt der Komponist, ein so heftiges und widerhaariges Hinaufdringen zum Thema sei auch der alleinige Zweck jener Phrase, so lassen wir dies gelten, wenn auch die anfangs angewandten Harmonien zu einem solchen Zwecke nicht recht passend erscheinen wollen. Aber wie verhält es sich mit der S. 39 auftretenden Wiederholung?
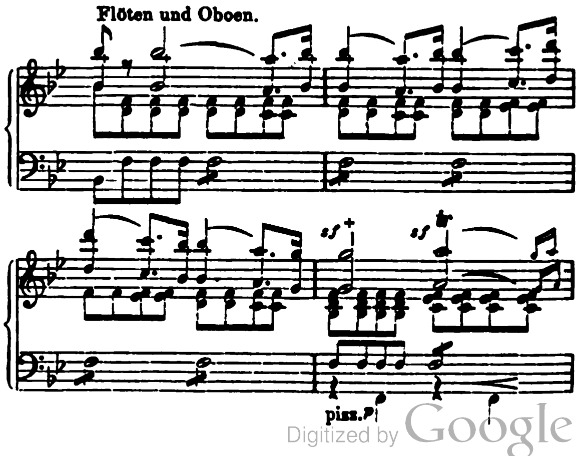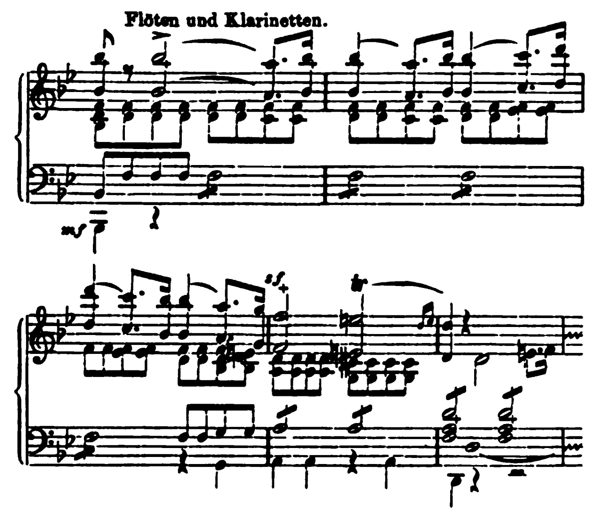




(Wird variirt wiederholt mit einem anderen Abschlusse als Uebergang.)

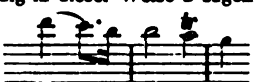
Hier haben wir nicht eine, nur auf einen einzelnen gegebenen Fall passende Ueberleitungs-Phrase, sondern ein Thema, welches daher auch nach allen Anforderungen eines Themas beurtheilt werden darf. Als einem solchen müssen wir demselben eigentlich Alles absprechen, was wirkliche musikalische Schönheit ausmacht, die (was nie genug hervorgehoben werden kann) allein auf dem Grunde einer natürlichen Melodiebildung erblüht, denn ohne wahre Melodie ist keine Schönheit und kein bleibender Eindruck möglich. Hierbei lässt sich noch etwas Anderes beobachten. Wenn ein Thema, eine melodische Phrase an verschiedenen Orten im Laufe eines Tonstücks in immer neuer Gestalt oder Gewandung auftritt, so veranschaulicht dies den Reichthum der Grundgedanken, und es ergiebt sich daraus für das Werk die Mannigfaltigkeit. Wenn aber eine und dieselbe Phrase an verschiedenen Stellen eines und desselben Tonstücks in verschiedenem Sinne auftritt, so resultirt daraus keine Bereicherung, sondern vielmehr ein Widerspruch des Einen mit dem Andern, also insofern Stillosigkeit für das Werk. Dies ist auch hier der Fall — wir setzen aber hinzu: es ist nicht desshalb der Fall, weil dem Autor (wie gewöhnlich bei stillosen Arbeiten) Geschmack und Bildung abgehen, sondern nur desshalb, weil hier die reife Durchbildung des Materials auf dem Grunde einer naturgemässen sangbaren Melodik versäumt ist.

Weil wir von einer schönen Melodik sprechen, so berühren wir (den unnatürlichen Aufschwung S. 9 bis 10 und den dürftigen Inhalt des zweitaktigen *Fortissimo* nur im Vorbeigehen erwähnend) gleich hier das S. 11 auftretende Hauptthema, welches in dieser Hinsicht zu Betrachtungen anregt. Es wird von Flöten und Oboen, bei einer Achtelbewegung der mittleren Streichinstrumente, so intonirt:

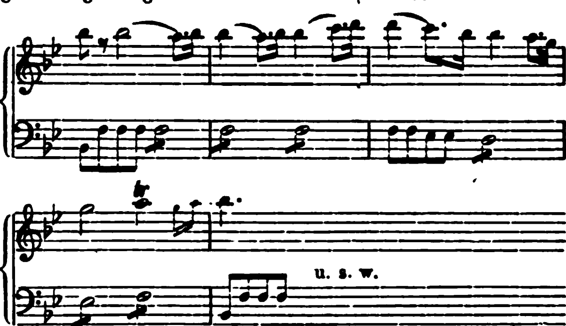




So unmittelbar hinter einander wiederholt sich diese Melodie, aber im Schlusse verschieden. Das erste Mal wendet sie sich zu der Tonart zurück, das andere Mal dagegen sinkt sie in einen nicht verwandten, sondern leiterfremden Mollton ab. Diese Verschiedenheit und die dadurch bedingte Gestalt jener Melodie macht sich sofort bemerklich. Aber ist das eine natürlich gebildete Melodie? Wir müssen dies verneinen. Zunächst stimmen die beiden Hälften, die Wendung nach Dur und die nach Moll, nicht zusammen; wir meinen nicht blos die einander fremden Tonarten, sondern die Gestalt der Melodie an sich. Diese kann man nicht umbin eine verkrüppelte zu nennen, wenn man namentlich die mit + bezeichneten Stellen beachtet. Der Aufgang nach B-dur hätte bei der Wiederholung den Abgang nach G-moll zur Folge haben müssen. Wir fürchten fast, dies war dem Herrn Komponisten zu natürlich; aber wenn eine Melodie zweiseitig angelegt wird, wie die in Rede stehende, so **müssen** die beiden Seiten korrespondiren, wie zwei Linien, die zu einer Gestalt zusammen schliessen sollen. Wenn der Komponist also in der angegebenen Weise *A* gesagt hat, so muss er nothwendig in dieser Weise *B* sagen:



Der grössere Reiz, welcher in diesem Schlusse liegt, wird erzeugt durch die Zusammendrängung des Themas, wodurch dasselbe zugleich einen naturgemässen Schluss erhält und der erste Aufgang zum Dur der Tonart gleichsam als ein Umherschweifen charakterisirt wird. Wir setzen hierbei voraus, dass die erste Hälfte, um besser auszutönen, nicht so abgebrochen sondern ruhiger schliesse; nicht , sondern etwa . Der Tonsetzer wird sich vielleicht hiergegen sträuben und jene flüchtige Schlussnote in künstlerischer Absicht so gewählt haben. Wir bezweifeln dies ebensowenig, wie das Vorwalten einer gleichen Absicht bei dem abgehenden Schlusse nach D-moll. Aber eine Melodie ist zunächst eine Melodie; die Rücksicht auf austönende schöne Sangbarkeit geht über Alles, und was diese hemmt, muss man lieber ganz abweisen oder für die weitere Durcharbeitung aufsparen. Wie sich hier also die rhythmischen Zwecke den melodischen unterordnen müssen, so noch viel mehr die modulatorischen. Eine Melodie kann nach Befinden in alle möglichen Tonarten versetzt werden, aber sie darf nicht in eine fremde Tonart ausmünden; hierin gelten für sie die Gesetze der Fugenregel. Es giebt kaum ein musikalisches Gesetz welches fester gegründet, und sicherlich kein einziges welches zum stilvollen Aufbau einer schönen geschlossenen Kunstform nothwendiger wäre, als dieses. Sehen wir uns nun obige Melodie noch einmal, und von einer anderen Seite, an, so machen wir dabei dieselbe Wahrnehmung, wie bei allen Melodien oder Themen dieser Ouvertüre. Es ist dies die geringe Macht, welche der Melodie als solcher hier zuerkannt ist. Wir meinen nicht allein ihre Sangbarkeit oder ihren einschmeichelnden, specifisch musikalischen Reiz, sondern ihre Stellung als herrschende Macht. Was jede richtige Melodie direkt beherrscht, das ist die Harmonie. Nun ist es sehr merkwürdig zu sehen, welch einen verschwindend kleinen Einfluss die Melodie in dieser Ouvertüre auf die Harmonie ausübt. Man kann kaum noch behaupten, dass sie harmoniegebend sei, so sehr hat der Komponist sie unmündig gemacht. Er setzt einen starren Bass, der nicht nur eigensinnig jeden Einfluss der Melodie von sich abweist, sondern auch so unhöflich ist, ihr nirgends Platz machen zu wollen. Die Begegnung bei g^+ (Takt 4 in dem obigen Beispiel) ist Nichts als eine solche Unhöflichkeit; wäre der Bass ein wirklicher Gentleman, so hätte er seinen Vortheil begriffen und durch anschmiegende Begleitung an die Dame Melodie (etwa so



oder ähnlich, wenn möglich noch wechselreicher — doch Alles unmaassgeblich!) sich selber eine viel angenehmere und anständigere Position verschafft. Wir meinen auch, dass der Komponist ohne die gewählte Bassstellung nicht auf den Gang nach D-moll gerathen wäre. — Von Herrn Rudorff hörten wir Stockhausen'sche Liedervorträge auf dem Piano begleiten in einer so vollendeten Weise, dass uns davon ein unvergesslicher, durch nichts Aehnliches überbotener und kaum in solcher Stärke bewirkter Eindruck geblieben ist. Angesichts dieses Orchesterwerkes möchten wir dem feinsinnigen Künstler rathen, auf seiner Hut zu sein, damit der Pianist an der Hand Schumann's, der hier kein guter Führer ist, bei der Zeichnung einer Orchesterkomposition nicht zu sehr die Feder lenke.
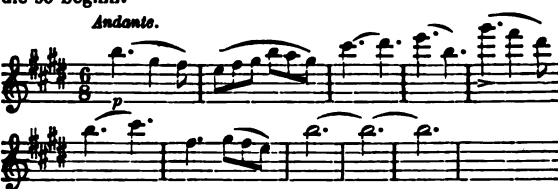
Mit diesen Bemerkungen, die absichtlich cursorisch gehalten und mehr an den Herrn Komponisten und wenige Leser, als an das Publikum gerichtet sind, sei es genug. Für letzteres schliesslich nur noch die allgemeine Hinweisung, dass hier eine durchaus ernstgemeinte künstlerische Arbeit vorliegt, mit der man sich, wo es angeht, durch Aufführungen bekannt machen wolle.*)

2. **Gernsheim's** Ouvertüre zu »Waldmeister's Brautfahrt« steht in E-dur. Wir müssen uns berichtigen: es ist keine Ouvertüre *zu*, sondern eine Ouvertüre *über* die Brautfahrt des Waldmeister, und der Titel deutet es richtig an, dass Wald-
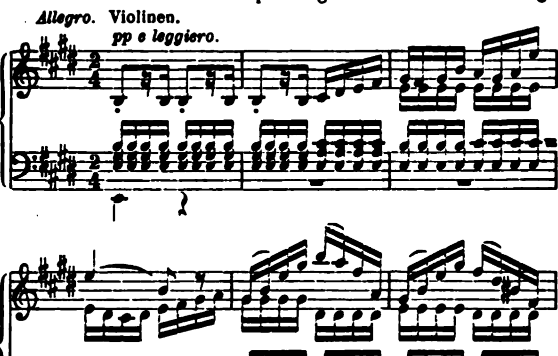
*) Als Verlagswerk führt diese Komposition die Nummer *R. S.* 20 (es fehlt in der Musik überall der Punkt hinter der Zahl), stammt also aus einem jungen Verlage. Bei der Bemerkung auf dem Titel für den Rechtsschutz in England muss das Wort »*Stationer's*« nicht »*Stat.*«, wie hier und mehrfach auf deutschen Musikwerken (auch bei Gernsheim's Ouvertüre), sondern »*Sta.*« abgekürzt werden.

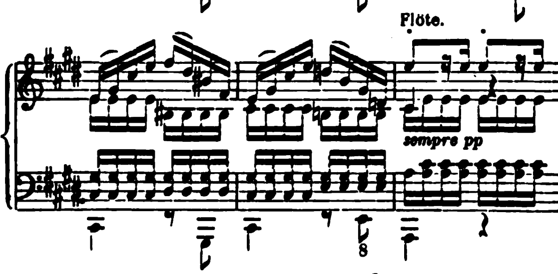
meister nicht der Zweck, sondern der Gegenstand ist. Dasselbe gilt natürlich auch von Rudorff's Ouvertüre, die ebenfalls nicht »zu« Otto der Schütz gespielt werden kann, sondern »über« Otto den Schützen musicirt, wesshalb der Titel dort nicht ganz zutreffend gewählt ist.

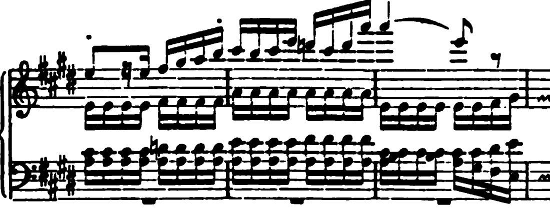
Nach einer recht melodiösen stimmungsreichen Einleitung, die so beginnt
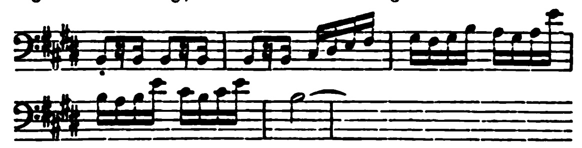


gerathen wir S. 13 in das *Allegro*, welches uns dann nicht wieder loslässt und sich schliesslich (S. 68) zu einem »*Più Allegro*«, d. h. zu einem »Hals über Kopf« steigert. Dies ist der Anfang:



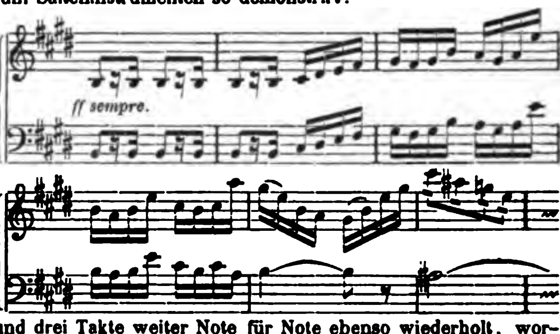




Man erwarte aber nach einem solchen Eingange keine wirklich fugirte Behandlung; neun Takte weiter beginnt das Thema so:
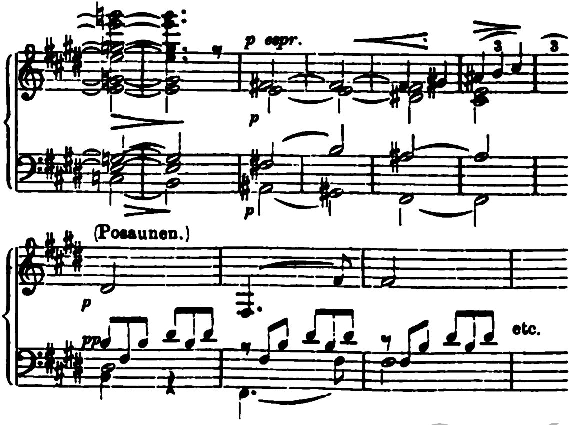


und wird in derselben Länge hoch oben wiederholt, Erweiterungen der einzelnen Theile folgen bis S. 28, ein sanfter Zwischensatz geht bis Seite 40, wo er in den *fortissimo* auftretenden, rhythmisch erweiterten Anfang dieses Themas zurückführt, mit dessen Material hier dann bis S. 56 musicirt wird, meistens in Wiederholung der schon vorhin gebrachten Gänge, und ebenfalls mit voller Stärke in eine fremde Tonart auslaufend, diesmal aber nicht in C-dur, wie früher, sondern in F-dur; auch von hier führt ein ähnlicher (an Gedanken oder Formen derselbe) sanfte Zwischensatz in ähnlicher Weise weiter, aber nicht wieder zu einer neuen Wiederholung des Thema-Satzes, sondern zu dem auslaufenden *Più Allegro*-Schlusse. Etwas Neues bringt dieser Schluss nicht mehr, sein Zweck ist augenscheinlich darauf gerichtet, das angeführte Thema in gewuchtiger Deutlichkeit hervortreten zu lassen, denn S. 73 wird es, bei Pauken und voller Harmonie der Bläser, von allen fünf Saiteninstrumenten so demonstrirt:



und drei Takte weiter Note für Note ebenso wiederholt, worauf eine vier Seiten lange Schlussbewegung folgt.

Was man also ganz deutlich behält, wenn man überhaupt mit einem musikalischen Gedächtnissvermögen begabt ist, das dürfte dieses Thema sein in der Gestalt, welche es bei seinem letzten Auftreten angenommen. Aber wie verhält es sich denn nun eigentlich? Welche Version soll gelten, diejenige, mit welcher das Thema zuerst *piano* begann, oder diese letzte, in welcher es *fortissimo* ausstürmt? Und bleibt das Thema dann noch ein wahres Thema, wird es nicht vielmehr dadurch degradirt, dass man es der Veränderlichkeit unterwirft und so gleichsam zu einer Variation herabsetzt?

Aus der gegebenen kurzen Uebersicht wird soviel zu entnehmen sein, dass der Lauf dieser Ouvertüre ein sehr klarer und einfacher ist. Auf die beiden in das *Allegro* verwebten sanften Zwischensätze müssen wir noch einen Blick werfen. Beide entfliessen unmittelbar dem stärkeren und rhythmisch lebhafteren Satze mit dem Hauptthema; der erste S. 28 so:



Der zweite S. 56 ganz ebenso, nur mit dem Unterschiede, dass er nicht in C, sondern in F-dur ansetzt. Der Hauptsatz endet nämlich beidemale, und zwar in Entfaltung seiner höchsten Stärke, in einer fernen Ausweichung; in C-dur und in F-dur. Soll man nun dieser Anlage mit dem daran knüpfenden sanfteren Zwischensatze einen geistigen, wir wollen sagen einen malerischen oder pittoresk schildernden Sinn unterlegen, so würde man leicht auf die Vorstellung gerathen, dass der Waldmeister mit seiner Brautschaar sich in der Aufregung verstürmt und verlaufen habe (was im Waldgestrüpp sehr erklärlich) und nun von sanfter Hand wieder auf den ebenen Pfad der normalen Tonart zurückgeleitet werde. Diese Auslegung geben wir, falls im Hinblick auf den Titel eine solche gewünscht wird, und zweifeln garnicht, dass dem Komponisten bei der Anlage seines Musikstückes eine bestimmte Stelle des überschriebenen Gedichtes vorgeschwebt hat, wollen aber nicht unterlassen zu bemerken, dass dies Alles durchaus unerheblich ist, da die Satztheile durch einen genügenden musikalischen Zusammenhang sich von selber erklären. Nur hinsichtlich der Mannigfaltigkeit steigen uns Bedenken auf, namentlich wenn eine bestimmte Situation gemalt werden soll; doch auf solche Situationsmalerei, wie gesagt, legen wir hier kein Gewicht.

Und wie sollten wir auch? Denn was ist von Otto dem Schützen und von der Brautfahrt des Waldmeister in den vorliegenden Ouvertüren wohl zu bemerken? Nichts; selbst mit eigens für den Zweck geschliffenen Observationsgläsern sieht man Nichts weiter, als hin und wieder eine Tonverknüpfung, die rein musikalisch nicht ganz motivirt erscheint und daher wohl auf besondere »poetische« Anregungen zurückzuführen ist.*) Auf welche Anregungen, bleibt aber wieder völlig dunkel. Die Herren Komponisten mögen sich hierüber beruhigen; ihre Aufgabe ist es keineswegs, dieses Dunkel zu erhellen, und wir wünschen nur, dass sie sich der Grenzen ihrer Kunstmittel klar bewusst werden, also in dieser Hinsicht kein Dunkel bestehen lassen mögen. Ob man bei einer anderen Anlage und Zeichnung des Tonstückes in der musikalischen Situationsmalerei etwas weiter gekommen wäre (da z. B. doch Mendelssohn im Sommernachtstraum hierin weiter gekommen ist), dürfte wohl einer Untersuchung werth sein. Aber für heute können wir uns nicht mehr darauf einlassen.

Auf die Aufführungen derartiger Werke müssen wir zum Schlusse noch einmal wieder hinweisen. Es ist unser gemeinsames Interesse, dass diejenige Musik, welche im Druck herauskommt, auch möglichst schnell und allgemein zu Gehör gebracht werde. Wenn nicht mit einiger Sicherheit auf mehrere Vorführungen gerechnet werden kann, so wird der Verleger sich lange besinnen, ehe er derartigen Werken Zeit und Geld opfert, und lieber ausschliesslich den modernen Nichtigkeiten nachjagen, die schon jetzt in unseren Verlagsverzeichnissen einen erschreckend grossen Raum einnehmen. Dies ist nicht der einzige Grund, der uns veranlassen muss, für Aufführungen zu sprechen, aber es ist der nächstliegende. Es ist doch wohl ein billiger Wunsch, dass der deutsche Musikverlag nie auf den niederen Standpunkt des französischen, italienischen und englischen herabsinke. Das wird aber geschehen, wenn wir im Aufführen so träge sind. *Chr.*

*) Das Einzige, was uns wirklich an den Gegenstand erinnert, ist der bunte Titel zu Hrn. Gernsheim's Ouvertüre: doch eine solche Erinnerung möchten wir gern missen, weil sie den Gegenstand aus dem besseren künstlerischen Gebiet gar zu sehr in den Salon hineinzieht. Dergleichen überlasse man den besonders dafür geschaffenen Geistern. Wenn z. B. Herr G. Satter eine Ouvertüre schreibt (man vergleiche das Viertelhundert seiner Opera, welche die in der nächsten Nummer gegebene Liste neuer Verlagswerke aufzählt), so würden wir dieselbe ohne einen bunten Bildertitel nicht für voll ansehen können.

Die musikalische Judenfrage.

(Literarische Uebersicht.)

Der bekannten Schmähschrift Wagner's, die Ende Februar erschien, sind von März bis Juli nachstehende Broschüren gefolgt, von denen die letzte auf Wagner's Anstiften herausgekommen ist und die Sache würdig beschliesst.

1. Herr Richard Wagner und seine neueste Schrift: Das Judenthum in der Musik. Von Dr. B. Breslau, Heidenfeld. gr. 8. 2½ Sgr.
2. Das Judenthum und Rich. Wagner. Von E. Friedemann. Berlin, Adolf und Co. 8. 1/6 Thlr.
3. Offenes Billet-Doux an den berühmten Hepp-Hepp-Schreier und Juden-Fresser Herrn Wilh. Richard Wagner. Von E. M. Oettinger. Dresden, L. Wolf. gr. 8. 1/6 Thlr.
4. Richard Wagner und das Judenthum. Elberfeld, Lucas. gr. 8. 1/6 Thlr. Zwei Auflagen.
5. Unmusikalische Noten zu R. Wagner's Judenthum in der Musik. Von Dr. C...... München, Neuburger und Kolb. gr. 8. 1/6 Thlr. Zwei Auflagen.
6. Wilh. Lübke und Ed. Hanslick über Rich. Wagner. Berlin, Herschel. gr. 8. 4 Sgr.
7. Offener Brief an Herrn Rich. Wagner, den Verfasser der Broschüre »Das Judenthum in der Musik«. Von Arthur v. Truthart. St. Petersburg, Wilcken in Komm. 8. 1/6 Thlr. (Der Druck dieser Broschüre ist angeblich von der russischen Censur verboten worden.)
8. Zur Versöhnung des Judenthums mit Richard Wagner. Mit Benutzung zweier noch nicht veröffentlichter Briefe Wagners. Von J. Lang. Berlin, Stilke und van Muyden. gr. 8. 1/3 Thlr.

Ausserdem las man meistens schreibselig ausführliche Besprechungen jenes Pamphlets in folgenden Zeitschriften:

Spenersche Ztg. Nr. 59. — Vossische Ztg. Nr. 64. — National-Ztg. 133. — Lehmann's Magazin für d. Lit. des Auslandes 12. — Zellner's Blätter f. Musik 22. — Neue Preuss. Ztg. 71. — Europa 13. — Münchener Propyläen 12. — Probenummer des »Sprudel«. — Jahreszeiten 16. — Nordd. Allg. Ztg. 83. — Köln. Ztg. 82. — Stuttg. Freischütz 12. — Beilage zur Augsb. Post-Ztg. 18. — Reform 66. — Gartenlaube 20 (und noch viele andere).

Der Lärm hierüber hat sich kaum gelegt, so wird auf andere Weise nachzuheizen gesucht. Unlängst erschien nämlich

Herr Eduard Devrient und sein Styl. Von W. Drach. München, Fritsch. gr. 8. 4 Sgr.

W. Drach war Rich. Wagner, der hier Devrient's Mendelssohn-Buch einer Besprechung unterzog. Dasselbe Pamphlet erschien nun vor einigen Tagen unter Wagner's Namen in zweiter Auflage in Berlin bei Stilke und van Muyden, den Verlegern von Numero 8, in Berlin. Pr. 5 Sgr. — Alle diese Kindereien sind natürlich ohne ernstliche Folgen, aber sie erreichen doch ihren Zweck, momentan Aufsehen zu machen und Aufregung hervorzurufen. Würde man sie wie Ungezogenheiten mit Stillschweigen übergehen, so wäre dies die härteste Strafe für den Anstifter, und es gäbe keine musikalische Judenfrage.

Nachrichten und Bemerkungen.

✱ Kirchhoff und Wigand in Leipzig publicirten soeben als Nr. 247 ihren neuen Katalog antiquarischer Musik, der sich namentlich durch eine reichhaltige Sammlung französischer Opernpartituren auszeichnet.

✱ Ein vergnügter musikalischer Gottesdienst. Wie uns berichtet wird, ist in dem finnischen Kirchspiel Haapaveß eine neue religiöse Secte entstanden. Die Zusammenkünfte beginnen mit Gesang; die alten Weiber sitzen an einem Tisch und schlagen auf demselben den Takt mit den Händen, erst mit der flachen und dann mit der umgekehrten Hand; die jüngeren umkreisen wild tanzend den Tisch, erheben die Hände, schlagen dieselben gegen einander und stürzen zuletzt der Länge nach zu Boden; während ihres Tanzes heulen sie wie die Wölfe, und die älteren Weiber, welche nicht mittanzen können, lachen dazu und sagen: »So freuen sich die Kinder Gottes!« Offenbar ein Wiederaufleben alter heidnischer Bräuche, von denen in jenem Lande noch sehr viele Reste vorhanden sind.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. Juli 1869. **Nr. 28.** IV. Jahrgang.

Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

Geschichte des Concertwesens in Wien. Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. Wilhelm Braumüller. XV und 438 Seiten in gr. 8.

Vor mehreren Jahren veröffentlichte Herr Hanslick in der damals neu begründeten Zeitschrift »Oesterreichische Revue« vier Aufsätze über das Wiener Concertwesen, »welche den Beifall vieler Musikfreunde und deren Verlangen nach selbständiger Herausgabe dieser Essais erregten. Ich zog es vor, mich neuerdings in den Stoff zu vertiefen und die Früchte gründlicheren Studiums in einer neuen, ausführlichen Arbeit darzulegen«. (Vorwort S. XIII.) Wir freuen uns dieses Entschlusses, weil die musikalische Literatur dadurch um ein vorzügliches Buch reicher geworden ist.

Dasselbe umfasst etwa die letzten hundert Jahre. Ueber die Gruppirung und geschichtliche Gestaltung des Stoffes giebt das Vorwort eine gedrängte Uebersicht, die wir zunächst mittheilen.

»Die Geschichte der Concerte in Wien theilte sich mir wie von selbst in vier Hauptperioden, deren erste (Epoche: Haydn-Mozart) die letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts einschliesst, während die zweite (Beethoven-Schubert) von 1800 bis 1830, die dritte (Liszt-Thalberg) von da bis zum Revolutionsjahr 1848 reicht, worauf die vierte und letzte die nachmärzliche Zeit, also die letzten zwanzig Jahre, behandelt.

»Wenn ich diesen chronologischen Abgrenzungen noch besondere, deren künstlerischen Inhalt charakterisirende Aufschriften beifügte (»Patriarchalische Zeit«, »Association der Dilettanten«, »Virtuosenzeit« und »Association der Künstler«), so sollten damit keineswegs pikante Aperçûs, sondern in Wahrheit sachgemässe Schlagworte gegeben werden. Wie alle Schlag- und Stichworte sind auch diese Nebentitel nicht von unanfechtbarer Genauigkeit, vielmehr haben sie mit den Definitionen ästhetischer Begriffe das gemein, dass sie zugleich zu weit und zu enge sind. Nur einen aus den die Physiognomie einer Kunstepoche charakterisirenden Züge können solche Ueberschriften herausgreifen: sie dienen als nützliche Erkennungszeichen und Haltpunkte, sobald man nicht mehr davon erwartet als sie leisten wollen und sollen.

»Die Bezeichnung der ersten Periode als »Patriarchalische Zeit« wird ihre Rechtfertigung finden in der Darstellung der wesentlichen Factoren jener Concert-

epoche: der fürstlichen Kapellen, des Mäcenatenthums, der Liebhaberconcerte und Dilettantenvereine, endlich des ersten stabilen Concertinstitutes in Wien, der Gassmann'schen »Tonkünstler-Societät«. Haydn und Mozart sind die sichtbaren Oberhäupter der Tonkunst in jener ersten Periode, welche ich in runden Zahlen von 1750 bis 1800 datirte. Dass die Mittheilungen über die Anfänge unseres Gegenstandes nicht weiter zurückreichen, erklärt sich einmal aus der Dürftigkeit der Quellen, sodann aus dem modernen Ursprung des Concertwesens, welches erst bei einer vorgeschrittenen Entwicklung des Instrumentalspiels möglich und mit den Compositionen Bach's und Haydn's wirklich wurde. Das siebzehnte Jahrhundert kannte Concerte eigentlich nur in der Form von Tafelmusik.*) In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hatte man Concerte, aber noch kein Concertwesen.

»In der zweiten Periode (1800—1830) sehen wir an der Stelle der fürstlichen Höfe und reichen Protectoren allmälig ein »Publikum« sich bilden und aus begeisterter »Association der Dilettanten« grosse Concertinstitute: die »Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde« und die »Spirituel-Concerte« erblühen. Beethoven ist die Heldengestalt, welche diesen Zeitraum vom Anfang bis nahezu ans Ende durchschreitet — zuletzt, leider nur eine kurze Spanne Zeit, begleitet von dem geistverwandten Lyriker Franz Schubert. Dass Beide erst nach dem Tode ihre volle Würdigung fanden, darf den Geschichtschreiber nicht hindern, die Wiener Concertepoche 1800 bis 1830, an welcher sie persönlich bedeutend mitwirkten, als die Periode Beethoven-Schubert zu bezeichnen. Denn nicht blos als die Schöpfer unvergänglich über die gesammte Musikwelt leuchtender Tondichtungen, sondern gleichzeitig als die einheimischen und mit dem Wiener Musikleben persönlich emporgewachsenen Künstler verherrlichen Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert die beiden ersten Epochen unserer Concertgeschichte.

»Zur »Virtuosenzeit« *par excellence* gestaltet sich die dritte Periode (1830—1848), dieser musikalisch luxurirende, üppige Entreact zwischen zwei Revolutionen. Liszt und Thalberg, diese beiden glänzendsten und eigenthümlichsten Sterne der Virtuosität, sind die rechten Taufpathen dieser Epoche: beide gehören Oesterreich an

*) Vergl. M. Fürstenau: »Musik und Theater in Dresden«. I. S. 192.

durch ihre eigene Wiege und die ihres Ruhmes. Inzwischen geht das grosse Concertwesen abwärts, die Dilettanten von ehemals regieren es mit schwacher, die Anforderungen der Zeit nicht mehr erreichender Hand. Schimmernde Sumpflichter in der Musik, der Journalistik, der Geselligkeit, daneben morgendämmernde Lichtstreifen verkündigen gegen Ausgang der Periode das Zusammenbrechen des alten Oesterreich, die Auferstehung eines neuen.

»Die vierte und letzte Periode (1849—1869), die Zeit gereiften politischen und künstlerischen Ernstes, erzeugt in Wien auch eine Reform des Concertwesens und im Publikum eine bemerkenswerthe Vertiefung des Geschmacks. Sie beseitigt das längst wankend gewordene Regime der associirten Dilettanten und setzt an deren Stelle die Association der Künstler. Diese fungirt nunmehr als ausschliesslich bewegende Kraft des grossen Concertwesens, namentlich durch die Gesellschafts- und Philharmonie-Concerte. Die kleine Salonmusik und das Virtuosenthum treten in den Hintergrund gegen die grossen Orchesterproductionen, denen sich endlich auch stabile Vereine für vollen (gemischten) Chorgesang beigesellen. Zur Bezeichnung des künstlerischen Inhalts dieser Epoche, welche in Pflege und Wiedergeburt der klassischen Meister am bedeutendsten erscheint, dünkte mir das anspielende Schlagwort »Musikalische Renaissance« am meisten empfehlenswerth. Grosse schöpferische Genies, wie Haydn, Mozart, Beethoven, besitzt Wien gegenwärtig so wenig als Virtuosen von der epochemachenden Bedeutung eines Liszt und Thalberg. Den Fortgang in der Kunstgeschichte hätte die Ueberschrift »Epoche: Mendelssohn-Schumann« vielleicht am besten bezeichnet, und thatsächlich blühte in Wien der eigentliche Cultus dieser beiden Meister nachmärzlich — aber nur in dem (diesfalls verspäteten) Wien, nicht in der Musikwelt überhaupt. Mendelssohn gehörte 1848 nicht mehr dem Leben, Schumann nicht mehr der Vollkraft seines Schaffens an. Ueberdies standen sie persönlich in keinem Zusammenhang mit den Wiener Musikzuständen. Insofern glaubte ich diese neueste Epoche, als eine keinesfalls »schreckliche«, aber musikalisch »kaiserlose Zeit«, durch das Wegbleiben bestimmter Namen und durch Hinweis auf die modernen Renaissancebestrebungen am bündigsten zu charakterisiren. Blickt man schliesslich vom Ende wieder zurück zum Anfang, so gewahrt man in der Entwicklung des Concertwesens das Fortschreiten von patriarchalisch-aristokratischer Unfreiheit der Kunst bis zu deren vollständiger Demokratisirung.« (S. XI—XIII.)

Dieser Demokratisirung thut es hoffentlich keinen Abbruch, wenn die k. k. Kapellmeister mit Orden in den Knopflöchern dirigiren. Gewahrt man in dem Entwicklungsgange des Concertwesens der letzten hundert Jahre einen solchen Fortschritt, eine solche Erweiterung des Kunstinteresses, so möchte es vielleicht am besten gewesen sein, hiernach die Perioden zu benennen. Ein solcher Fortschritt ist ganz augenscheinlich und liegt durchaus in der Natur dieses Gegenstandes. Das Concertwesen ist ein Ausfluss der Kunst, insofern es diese zur nothwendigen Voraussetzung hat; aber in seinem Wesen ist es zunächst nicht durch diese bedingt, sondern durch die Gesellschaft. Es wird daher sein Gepräge erhalten durch die Formen des gesellschaftlichen Lebens, mit den Wechselfällen desselben auch seinen Charakter ändern und von den Hauptfactoren der Gesellschaft willenlos abhängig sein. Die patriarchalisch-aristokratische Zeit gestaltet ihr Concert anders als die bürgerlich-demokratische, sollten in beiden auch dieselben Localitäten, dieselben Musikstücke, dieselben Instrumente, ja dieselben Künstler zur Ausführung benutzt werden. Die Politik wirkt auf das Concertwesen nicht direct, sondern nur durch das sociale Medium. Bei solchen Betrachtungen kommt das Geistig-Geschichtliche des Gegenstandes zu Tage, und der geistreiche Verfasser weiss dergleichen auf Tritt und Schritt nachzuweisen. In noch weiterer Verfolgung, glauben wir, wäre er bei der Gliederung seines reichen Stoffes statt auf vier nur auf drei Perioden gekommen: Patriarchalisch-aristokratische Zeit von 1750 bis 1814; mittlere oder Uebergangs-Zeit von 1815 bis 1848; bürgerlich-demokratische Zeit oder Hervortreten der Macht des Bürgerthums in der Gestaltung des Concertwesens, seit 1848.

Das erste Buch behandelt »die patriarchalische Zeit« (1750—1800) von S. 1 bis 136, also in genügender Ausführlichkeit. Patriarchalisch kann auch diese Zeit heissen wegen der Sorglosigkeit, mit welcher sie die frühesten Concertversuche beschwieg und die urkundlichen Zeugnisse darüber verkommen liess, so dass der Geschichtschreiber, wenn er darauf ausgeht, ein sicheres, grundlegliches Material für seine Arbeit zu gewinnen, in eine wahrhaft verzweiflungsvolle Leere starrt. Keine Wiener Zeitung der älteren Zeit verliert ein Wort über Concerte, oder nur wenn der Hof anwesend war, aber auch dann nur um zu sagen, dass er anwesend war: kein Liebhaber sammelte die Programme oder die Textbücher, und die weitaus beste Quelle für die Wiener Concerte bis 1815 ist ein auswärtiges Blatt, unsere Vorgängerin, die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung! Wir müssen uns freuen, dass dem Herrn Verfasser dieser trostlos armselige Zustand erst bei der Arbeit klar geworden ist, denn er gesteht: »Hätte ich die Schwierigkeiten dieses Unternehmens im vollen Umfang voraus gesehen, ich wäre wahrscheinlich davor zurück geschreckt«. (Vorwort S. XIII.) Um so grössere Anerkennung verdient sein ausdauernder Fleiss.

»Das öffentliche Concertwesen«, sagt Hr. H., »ist von junger Herkunft. Im 17. Jahrhundert und dem grössten Theil des achtzehnten absorbirte die Oper das öffentliche Interesse an der Musik. Mit dem Aufblühen einer selbständigen Instrumentalmusik — wir können es von Ph. Emanuel Bach und Joseph Haydn datiren — fand diese längere Zeit hindurch ihre Pflege in den Privatkapellen und Dilettantenkreisen; erst gegen den Ausgang des vorigen Jahrhunderts drang sie von da allmälig in die Oeffentlichkeit und begründete ein förmliches Concertwesen, das unabhängig von Theater und Kirche, auf die Theilnahme des grossen Publikums gestützt, sich nach und nach eine selbständige, glänzende Existenz erobert hat.« (S. 1.) Dies Alles gilt zunächst, und zum Theil ausschliesslich, von Wien; es wäre gut gewesen, solches ausdrücklich zu betonen. Man könnte sonst in den Irrthum gerathen, als ob durch die selbständige Instrumentalmusik allgemeinhin »ein förmliches Concertwesen« begründet sei. Das Concertwesen als solches in voller Ausdehnung und bürgerlich-socialer Breite, frei von Theater und Kirche, bildete sich in seinen Anfängen bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus, trat dann theilweise wieder zurück und nahm (besonders in Hamburg Paris und London) neue Anläufe in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bis es sich gegen die Mitte desselben durch Händel in London auf Grundlagen gestaltete, deren Festigkeit die folgende Entwicklung bewiesen hat und deren normales Maass eigentlich erst jetzt in unseren Tagen im Ausbau der grossen Chorgesangvereine recht zu Tage tritt. Dies war gleichtheilig instrumental und vocal, aber so, dass

die grossen Gesangwerke immer den Mittelpunkt bildeten und zuletzt (in den Oratorien) den Ausschlag gaben. Das so Gewordene wirkte dann, direct oder indirect, befruchtend auf Deutschland zurück, auch auf Wien.

1771 entstand in Wien die »Tonkünstler-Societät« oder die sogenannte Pensionsgesellschaft. »Der Pensionsverein (Tonkünstler-Societät) ist die älteste organisirte Musikgesellschaft und das erste öffentliche Concertinstitut in Wien. Sie war zugleich das erste und bis tief in die neueste Zeit das einzige Musikinstitut in Wien, welches sich der Pflege der grossen Oratorienmusik vorzugsweise widmete. Ihr Gründer war der wackere Hofkapellmeister Florian Gassmann (geb. zu Brüx in Böhmen 1729, † 1774 in Wien). Er hatte als 13jähriger Knabe das Elternhaus verlassen, als armer »Karlsbader Musikant« mit der Harfe die Welt durchreist, bis er in Italien mitleidige Beschützer und in Padre Martini einen gewiegten Lehrer fand. Gassmann hatte Noth und Sorge, hatte Hunger und Kälte kennen gelernt, und hat es in seinen guten Zeiten nicht vergessen. 1762 nach Wien als Balletcomponist berufen, wurde er bald zum Hof- und Kammercompositeur, endlich nach Reutter's Tod zum Hofkapellmeister ernannt. Für das Wohl seiner ärmeren Collegen und ihrer Familien redlich besorgt, gründete er den »Pensionsverein für Wittwen und Waisen österreichischer Tonkünstler«. Die regelmässige und Haupteinnahme dieser Wittwenkasse bildete der Ertrag von vier jährlichen Concerten, deren zwei im Advent, zwei in der Fastenzeit gegeben wurden. — Die Mitglieder dieser Gesellschaft waren Fachmusiker...*) Den Kern dieser neuen Tonkünstlergesellschaft bilden die Mitglieder der kaiserl. Hofkapelle. Indem die Tonkünstler-Societät ihre Kerntruppen aus den Hofkapellmusikern nahm, sicherte sie sich von Anbeginn einen künstlerischen Charakter, und durch ihre Unterordnung unter die Hofkapellmeister und obersten Musikgrafen ihre sociale Stellung...

»Nach § 1 der ersten Statuten vom Jahre 1771 durfte Mitglied werden ‚Jeder, so der freyen Thonkunst zugethan ist, und allhier in Wien sich befindet'. Als Einkaufsgeld waren 150 fl., ausserdem noch jährliche 12 fl. zu erlegen. Mit Decret vom 27. Februar 1771 hat die Kaiserin Maria Theresia ‚den Plan durchgehends beangenehmet, und zum ersten Fond eine Gnadengabe von 500 Ducaten allg. verwilligt'. Der Ausdruck ‚freie Tonkunst' war hier kein Pleonasmus; er stellt vielmehr den Gegensatz des modernen Tonkünstlers zu dem zünftigen Musikanten in das helle Licht einer hervorbrechenden neuen Zeit. Es wurde damals noch unterschieden zwischen freien Musikern (diese nur wurden als eigentliche Künstler geachtet) und zünftigen, dem Spielgrafenamte unterstehenden Musikern, welche vorzugsweise Tanzmusik pflegten. Kein dem Spielgrafenamte unterstehender und tributpflichtiger Musiker durfte in die Societät aufgenommen werden, ohne aus der Jurisdiction des Ersteren förmlich entlassen worden zu sein.« (S. 6—10.)

Während die Societät sich auf diese Weise von den älteren Zunftverbänden der geringeren Musiker absonderte, begründete sie unversehens eine neue Corporation, in der die Mitglieder, die »freien« Künstler, noch einen recht hübschen Nachsommer der alten Zunftblüthe zu wege brachten. Der Verfasser illustrirt dies durch einige unbekannte Geschichten, welche die grössten Namen betreffen. Als Gluck starb und sein begeisterter Schüler und Anhänger Salieri (damals Präses der Societät) ihm auf Kosten dieser Gesellschaft ein Requiem veranstaltete, wurde dies »von vernünftigen Mitgliedern sehr gerügt, indem Gluck nie Etwas für die Societät gethan, nicht einmal Mitglied gewesen war«. (S. 15.) Das ist indess wohl zu rechtfertigen, denn die Societät war eine Wohlthätigkeitsanstalt für bedürftige Musiker, Gluck starb als ein reicher Mann, war überdies kinderlos, vermachte den Armen Wiens Einen Gulden und der Tonkünstler-Wittwen-Pensionsanstalt keinen Kreuzer. Bei Haydn liegt die Sache schon etwas anders. 1779 richtete er ein Gesuch um Aufnahme an die Societät. Als »Auswärtiger« sollte er 300 fl. extra erlegen, die ihm aber wegen geleisteter und noch zu leistender Dienste nachgelassen wurden, nur solle er über das noch in Zukunft zu Leistende einen förmlichen Revers ausstellen. In Folge dessen verzichtete Haydn auf die Aufnahme und schrieb an den Secretär der Gesellschaft Thadeus Huber: »Ich bin ein Mann von zu vieler Empfindung, als dass ich beständig der Gefahr sollte ausgesezet sein *cassirt* zu werden: Die freyen Künste und die so schöne Wissenschaft der *Composi*tion dulden keine Handwerks-Fesseln. Frey muss das Gemüth und die Seele sein, wenn man denen Wittwen dienen, und sich Verdienst sammeln will«. Diese Beweisführung war den Mitgliedern wohl nicht sehr einleuchtend. Man hatte die Lection nicht sobald vergessen. 1781 wollte man Haydn's Oratorium »*Il ritorno di Tobia*« aufführen und ersuchte ihn um Aenderungen und Kürzungen. Für eine gewisse Entschädigung erklärte Haydn sich hierzu und zur eigenen Direction seines Werkes bereit, wobei »er sich schmeichelt, dass die Societät seiner grossen Bekanntschaften und allgemeinen guten Rufes wegen schon um 100 Dukaten mehr einnehmen könnte«. In dieser Offenherzigkeit erblickte man weiter Nichts als beleidigende Ruhmredigkeit und beschloss, »diesen Prätensionen wegen künftiger Folgen durch die Auswahl eines anderen Oratorii auszuweichen«. So stellte man den »*Tobia*« zurück und gab Hasse's »*Elena*«. Als Haydn später in London Ruhm und Geld erworben und nun im Stande war, für seine Frau auf andere Weise sorgen zu können, nahm man ihn 1797 unentgeltlich auf, »um die Insolenzen, die ihm früher von der Instituts-Verwaltung angethan wurden, wieder gut zu machen, anderseits ihm für die durch seine Compositionen der Societät erwiesenen Wohlthaten zu danken«. Unter Anreden und Zurufen wurde er darauf zum *Assessor senior* der Gesellschaft ernannt.

»Wie grossartig Haydn, dessen grösste Thaten (»Schöpfung« und »Jahreszeiten«) noch bevorstanden, der Societät diese Assessorwürde lohnte, ist männiglich bekannt. Hingegen dürfte es bis jetzt nicht bekannt sein, dass auch Mozart Mitglied der Wiener Tonkünstler-Societät zu werden wünschte und — es niemals wurde. Er suchte im August 1785 um die Aufnahme an, nachdem er bereits wiederholt in der Akademie der Societät als Clavierspieler und Componist unentgeltlich mitgewirkt hatte. In seinem Gesuch verspricht Mozart, den fehlenden Taufschein nachzutragen. Die Resolution auf dies Gesuch lautete: ‚Wenn der Taufschein wird beygelegt seyn, folgt ferner Bescheid'. Da Mozart seinen Taufschein wahrscheinlich nicht finden konnte, so erhielt er auch niemals

*) Der Herr Verfasser setzt hinzu: »ein beachtenswerther Umstand, — während die übrigen ersten Concertvereine und musikalischen Gesellschaften in Wien wie fast überall aus Dilettantenkreisen hervorgingen«. Fast alle damals schon existirenden, zum Theil ins 17. Jahrhundert zurückreichenden englischen Vereine gingen von Fachmusikern aus; so namentlich die *Ancient Concerts* 1710 und die der Wiener sehr ähnliche Pensionsanstalt (*Musical Fund*) 1738.

einen Bescheid. Während der folgenden fünf Jahre fiel es der Societät nicht ein, Mozart auch ohne Taufschein die Aufnahme anzutragen. Im sechsten aber starb er.« (S. 17.) Dies ist nicht das letzte Beispiel dünkelhafter Förmlichkeit. Man kann nicht umhin, auch in dem Gebahren dieser Societät noch die Nachwirkung jenes tiefen Verfalls zu erblicken, in welchen die kaiserliche Hofmusikkapelle seit 1740 gerathen war und der die Hauptursache gewesen ist, dass Gluck Haydn Mozart Beethoven und Schubert nicht in ihrem Verbande. sondern nur als Privatleute in Wien lebten.

(Fortsetzung folgt.)

Lorenzo Allegri.

Von **H. Bellermann.**

In der musikalischen Literatur werden uns vier Komponisten Namens Allegri genannt, welche in verschiedenen Zeiten gelebt haben, nämlich:

1. Gregorius Allegri. Derselbe ist 1580 zu Rom geboren, war ein Schüler Johann Maria Nanini's und machte sich besonders durch sein allgemein bekanntes »Miserere« berühmt. Er starb den 18. Februar 1652. (Baini nach Kandler S. 182. — Fétis Biogr. univ. — Gerber's n. Lex.)

2. Dominicus Allegri, ebenfalls zu Rom in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts geboren. Er war 1610 Kapellmeister an der Hauptkirche S. Maria Maggiore. (Baini nach Kandler S. 182. — Fétis Biogr. univ.)

3. Johannes Baptista Allegri, Organist zu Arzignano, lebte ungefähr hundert Jahre später. Er gab 1700 sein erstes Werk: »*XII Motetti a voce sola con due Violini e Continuo*« zu Venedig heraus. (Gerber's n. Lex. — Fétis Biogr. univ.)

4. Philippus Allegri, 1768 zu Florenz geboren, hat Motetten, Messen u. dgl. geschrieben. Ich selbst bin im Besitz einer seiner Kompositionen, einer Messe für drei Männerstimmen mit *Basso continuo* in G-dur. Dieselbe ist wie alle italienischen Kompositionen damaliger Zeit sangbar geschrieben, dagegen armselig was Erfindung, Ausdruck und auch Arbeit anbelangt. Fétis rühmt indessen in der Biographie universelle seine Arbeiten, namentlich ein Requiem für Chor und grosses Orchester: »*Sa musique abonde en motifs élégans, ses chants sont vrais et expressifs et ses modulations heureuses. La messe de requiem, à quatre voix et à grand orchestre qu'il a composé pour les obsèques de l'archevêque Martini lui a fait beaucoup d'honneur*«. Entweder ist das in meinem Besitze befindliche Werk eine seiner unbedeutenderen Arbeiten, oder Fétis gründet sein Urtheil — wie es leider oft bei ihm der Fall ist — nicht auf eigene Anschauung.

5. Zu diesen hier genannten vier Allegris kommt noch ein fünfter, welcher bisher unseren Musikhistorikern unbekannt geblieben ist, nämlich Lorenzo Allegri. Von demselben befindet sich auf der Bibliothek des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster ein im Jahre 1618 gedrucktes Werk, welches wohl einer kurzen Besprechung werth ist. Dasselbe bildet ein Foliobändchen von 57 Seiten, abgerechnet Titel und Dedikation; dieselben nehmen zwei Blätter (Rückseiten leer) ein. Die letzte Seite, S. 58, enthält das Inhaltsverzeichniss. Das Werkchen ist schon aus dem Grunde interessant, weil es in vollständiger Partitur mit konsequent durchgeführter Takteintheilung herausgegeben ist. Denn selbst viel später begegnen wir häufig Partituren, in denen ganz nach Willkür bald nach zwei, bald nach drei Takten der Taktstrich fortgelassen ist. In Bezug auf die Notation ist ferner noch zu bemerken, dass bei eintretenden Hemiolien trotz der Taktstriche die schwarze Notenschrift angewendet ist. Der vollständige Titel des in Rede stehenden Werkchens lautet: *IL | PRIMO LIBRO | DELLE MVSICHE | DI LORENZO ALLEGRI | AL SERENISSIMO GRAN DVCA | DI TOSCANA* (Schrift von verschiedener Grösse, Zeile 1, 3, 5 und 6 roth). — Hierunter befindet sich in Kupfer gestochen das Wappen des Hauses Medici: eine Krone und darunter ein ovaler Schild mit sechs Kugeln, von denen die oberste drei Lilien trägt. Auf dem Kupferstich unter dem Wappen stehen auf einem Bande die Worte: ORBIBVS YS OLIM TOTVS PROMITTITVR ORBIS. Alsdann mit Buchdruck die Angabe des Verlegers und Buchdruckers: STAMPA DEL GARDANO | IN VENETIA MDCXVIII. | *Appresso Bartholomeo Magni*. (Die Wörter »IN VENETIA« roth, das Uebrige schwarz.) — Das zweite Blatt enthält die kurze Dedikation an den Grossherzog: SERENISSIMO | GRAN' DVCA | QVESTE *mie Picciole fatiche, a guisa d'Acque tributarie, | ritornano al Grande Oceano della Magnanimità di V. A. | Serenissima ond' Hebbero l'origine; con ferma speranza di non | esser' recusate, benche pouer, è torbide, se l'affetto reuerente. | che le guida sarà benignamente accolto da V. A. Serenissima, | alla quale con ogni vmiltà m'inchino. |*

Di Firenze A di Primo Maggio MDCXVIII. D. V. A. Serenissima.

Deuotissimo Seruo. e Vassallo
Lorenzo Allegri.

»Durchlauchtigster Grossherzog, diese meine kleinen Werkchen kehren nach Art der tributpflichtigen Gewässer zum grossen Ocean, Ew. Hoheit Grossmuth, zurück, aus der sie ihren Ursprung haben, mit der festen Hoffnung, nicht zurückgewiesen zu werden, obgleich arm und trübe, wofern die ehrerbietige Ergebenheit, welche sie führt, wohlwollend aufgenommen wird von Ew. durchlauchtigsten Hoheit. vor welcher ich mich in aller Unterthänigkeit beuge.

Florenz, den 1. Mai 1618. Ew. durchlauchtigsten Hoheit gehorsamster Knecht und Vasall Lorenz Allegri.«
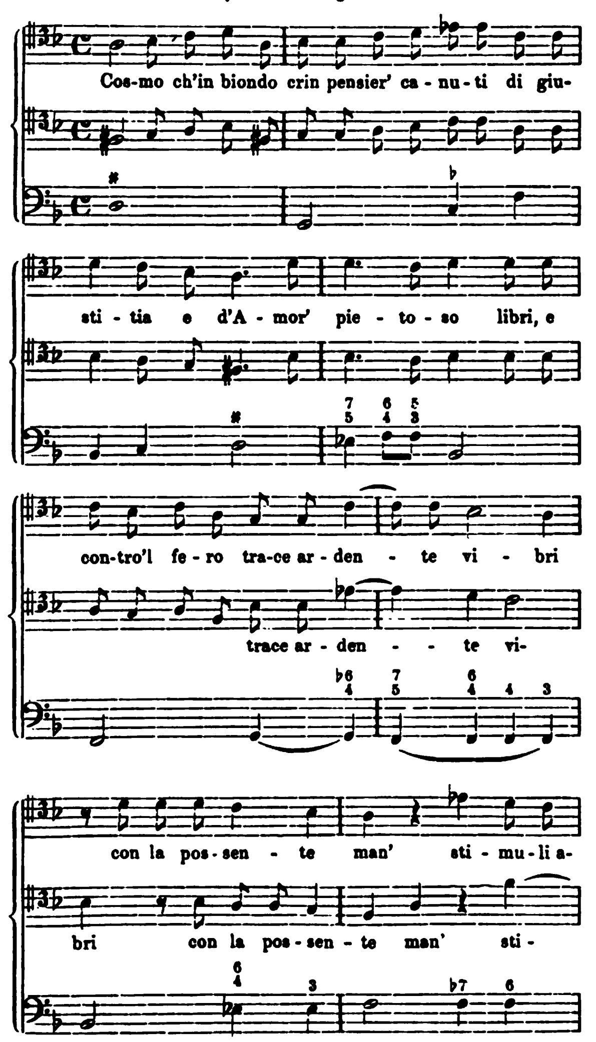
Das vorstehende kurze Dedikationsschreiben ist das einzige Aktenstück, aus welchem wir einen Schluss auf die Lebensverhältnisse unseres Komponisten ziehen können. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er als Musikus am grossherzoglichen Hofe zu Florenz gelebt. Bekanntlich zeichnete sich das Haus Medici stets durch Freigebigkeit, Prachtliebe und seinen Sinn für Künste und Wissenschaften aus, und auch Cosimo II. (freilich der letzte Fürst von Bedeutung seines ruhmvollen Stammes), welcher zu jener Zeit (von 1609 bis 1621) regierte, blieb in dieser Beziehung nicht hinter seinen Vorfahren zurück. Und so beziehen sich auch alle in dem Werke enthaltenen Kompositionen unmittelbar auf Festlichkeiten am Toskanischen Hofe. Das erste Stück in dem Werke ist ein fünfstimmiges Instrumentalstück, *Sinfonia* überschrieben, mit *Basso continuo*. Der erste Theil im $^4/_4$-Takt, der andere im Tripeltakt; die Instrumente sind nicht besonders angegeben, doch heisst es S. 1 in einer unter den Noten stehenden Bemerkung: Der Komponist habe die Sinfonie in Partitur gesetzt zur Bequemlichkeit der vollkommenen Instrumente, wie der Laute, der Orgel und insbesondere der Doppelharfe. Man könne sie spielen mit einem ersten Sopran, oder mit zwei Sopranen und einem *Basso continuo* in Ermangelung der anderen Stimmen; ferner mit Bratschen und Blasinstrumenten mit oder ohne *Basso continuo* (»*Hò voluto situare le Sinfonie spartite per commodità dell' Instrumenti perfetti come Liuto, Organo, e in particulare dell' Arpe doppia. Si possono sonare col primo Soprano, e con due Soprani, e'l Basso Continuato, in manchanza dell' altre parti; in oltre con Viole, e con Instrumenti di fiato col' Basso Continuato e Senza*«).

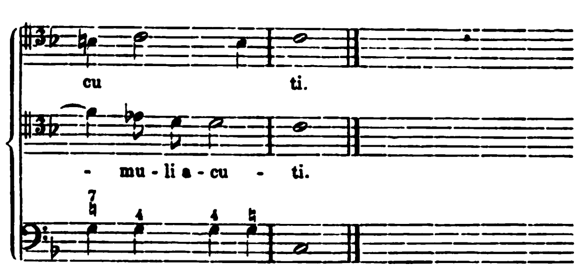
Dieses erste Instrumentalstück nimmt zwei Seiten ein und ist gleichsam die Ouvertüre zu der nun von S. 3 bis 12 folgenden aus mehreren Sätzen bestehenden Kantate zur Ver-

herrlichung des Grossherzogs Cosimo. Sie trägt die Aufschrift: »*Poesie del Signor Bali Ferdinando Saracinelli, fatte in Musica da L. A. cantate e ſonate da i Signori Paggi all' A. A. Serenissime*«. Diese Aufschrift zeigt deutlich, dass die Musik bei Hofe zur Aufführung gekommen ist; auch der Dichter scheint nach seinem Titel *Bali* (oder *balivo*) ein Hofbeamter gewesen zu sein. Der erste Satz ist ein fünfstimmiger Chor, der sich durch lebendigen Ausdruck und gute, vollklingende Harmonie auszeichnet. Die Worte lauten:

Spirto del' Ciel' scendi volando a noi
Sù' l'auree piume dal' celeſte manto,
E fà con nuovo armonioso canto
Sonar' la tromba de più degni Heroi.

Hierauf kommen zwei zweistimmige und alsdann ein dreistimmiger Solosatz, welchem ein sechsstimmiger Chor folgt. Ferner folgen einige Recitative, worauf die Kantate mit einem kurzen vierstimmigen Chorsatz abschliesst. Die Sätze sind alle nur von mässiger Länge, aber nicht ohne Geschick gemacht und klingen gut. Das dem ersten Chore folgende kleine Duett ist für zwei Sopranstimmen, das zweite für zwei Tenöre. Ich lasse letzteres hier folgen, um wenigstens eine kleine Probe von der Kunst des Komponisten zu geben:





Wir sehen in diesem Duett bei grosser Sangbarkeit der Stimmen eine für den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts auffallend freie und leichte Behandlung der Dissonanzen, z. B. Takt 4 den Quartsextenakkord auf *f* mit vorhergehendem $\frac{7}{5}$ auf *es*; den $\frac{6}{4}$Akkord mit übermässiger Quarte Takt 7; ferner Takt 8 den freien Eintritt der Septime im ersten Tenor. In allen diesen Dingen erkennen wir das Streben nach einer neuen ausdrucksvollen Gesangsart. In der hier nach dem Original treu wiedergegebenen Bezifferung ist das ganze Werk bezeichnet.

Die dieser Kantate folgenden Pièces sind alle nur für das Instrumentenspiel bestimmt; es sind Tänze, die bei Hofe von den Mitgliedern des grossherzoglichen Hauses in dem Gefolge bei festlichen Gelegenheiten getanzt worden sind; ich lasse sie mit der Angabe der Tänzer folgen:

Primo Ballo della Notte d'Amore danzato dell' A. A. Serenissime da Paggi e Dame. Drei Theile: 1. Ohne Bezeichnung, 2. *Gagliarda*, 3. *Corrente*.

Secondo Ballo detto la Serena, danzato dall' A. A. Serenissime Principi, Cavalieri e Dame sotto l'Habito di Deità Marittime. Vier Theile: 1. und 2. Ohne Bezeichnung, 3. *Gagliarda*, 4. *Corrente*.

Terzo Ballo detto Alta Maria danzato dalle S. S. Principesse. Zwei Theile: 1. Ohne Bezeichnung, 2. *Gagliarda*.

Quarto Ballo detto i Campi Eliſii danzato da Cavalieri Armati all' A. A. Serenissime. Drei Theile: 1. Ohne Bezeichnung, 2. *Brando*, 3. *Gagliarda*.

Quinto Ballo detto le Ninfe di Senna danzato da S. Sri Paggi dell' A. A. Serme nelle nozze dell' Illmo & Eccmo Duca d'Onano, e Conte di Sancta Fiore, e dell' Illma & Eccma Sigra Arinea di Loreno. Vier Theile: 1. Ohne Bezeichnung, 2. *Canario*, 3. *Gavotta*, 4. *Corrente*.

Sexto Ballo danzato da Signori Paggi dell' A. A. Serenissime nella venuta dell' Illuſtriſsimo et Eccellentiſsimo Signor Francesco Orſino Marchese di Trinello, Imbasciator di Francia. Drei Theile: 1. *Gavotta*, 2. *Grave*, 3. *Gagliarda*.

Settimo Ballo danzato da Sig. Paggi dell' A. A. Serme nella venuta del Sermo Principe D. Urbino. Drei Theile: 1. Ohne Bezeichnung, 2. *Grave*, 3. *Corrente*.

Ottavo Ballo detto L'Iride danzato da Paggi e Dame nella festa Particulare fatta dalla Sereniſsima Arciducheſsa e Granduchessa di Toscana. Fünf Theile: 1. Ohne Bezeichnung, 2. *Gagliarda*, 3. *Brando*, 4. *Gagliarda*, 5. *Corrente*.

Hiermit schliesst das Werk; die letzte Seite des Bändchens giebt das Inhaltsverzeichniss. — Zum Schluss noch die Bemerkung, dass in den Katalogen der kgl. Bibliothek zu Berlin der Name Lorenzo Allegri nicht vorkommt. Nach dem Ausdruck »*il primo libro*« ist zu schliessen, dass gleichzeitig oder später auch andere Kompositionen Lorenzo Allegri's gedruckt sind.

Uebersicht neu erschienener Werke des Buch- und Musikhandels.

= März bis Juni. =

Americo Barberi.

Dizionario Enciclopedico universale dei termini tecnici della Musica. Milano, Pirola.

W. Bargiel.

Op. 24. Trois Danses allemandes pour Orchestre. Leipzig, Rieter-Biedermann. Partitur 1½ Thlr.

F. Battanchon.

Op. 40. 2e Trio pour 3 Violoncelles. Leipzig, Hofmeister. 1½ Thlr.

Jul. Benedict.

Op. 89. 2e Concerto pour Pfte. avec accomp. d'Orchestre. Leipzig, Senff. 6 Thlr.

H. Blumner.

Op. 21. Das ist ein köstlich Ding. Motette. Berlin, Trautwein. Partitur und Stimmen. ½ Thlr.

Joh. Brahms.

Op. 43. Vier Gesänge für 1 Stimme mit Pfte. Leipzig, Rieter-Biedermann. 1 Thlr.

Op. 46. 47. 48. 49. Lieder und Gesänge mit Pfte. Berlin, Simrock. à Heft 25 Sgr.

Ungarische Tänze für Pfte. zu 4 Händen. Berlin, Simrock. Heft 1 und 2 à 1½ Thlr.

Studien für Pfte. Nr. 1: Etude nach Chopin. Nr. 2: Rondo nach C. M. v. Weber. Leipzig, Senff. 1 Thlr.

Max Bruch.

Op. 27. Frithjof auf seines Vaters Grabhügel. Konzertscene für Bariton-Solo, Frauenchor und Orchester nach Tegner. Breslau, Leuckart. Partitur 2½ Thlr. Klavierauszug 1 Thlr.

O. Comettant.

La Musique, les Musiciens et les Instruments de Musique chez les différents peuples du monde. Ouvrage enrichi de textes musicaux, orné de 150 dessins d'instruments rares et curieux. Archives complètes de tous les documents qui se rattachent à l'Exposition internationale de 1867. Paris, Lévy frères. gr. 8. 744 S. 20 Fr.
(In unserem letzten Verzeichnisse in Nr. 12 irrthümlich als Verlag von Asher & Co. in Berlin aufgeführt.)

A. Corelli.

Sonate für Violine mit Bass, für Violine und Pfte. bearbeitet von W. Hepworth. Leipzig, Seitz. ⅔ Thlr.

F. Dietz.

Op. 17. Quatuor pour 2 Viol., Alto et Violonc. Offenbach, André. 2 fl. 30 kr.

C. Eckert.

Op. 26. Konzert f. Violonc. mit Pfte. Berlin, Bote & Bock. 1⅔ Thlr.

H. S. Edwards.

Life of Rossini. London, Hurst and B. gr. 8. 5 Thlr.

A. Ehmant.

Op. 15. Zehn Gesänge f. Sopran m. Pfte. Leipzig, Seitz. 1½ Thlr.

F. J. Fétis.

3e Quintetto p. 2 Violons, 2 Altos et Vclle. Mainz, Schott. Partitur 2 fl. 24 kr.

Rich. Genée.

Op. 180. Die Prinzessin von Kannibalien oder Narrheit und Fotografie. Burleske Operette. Leipzig, Siegel. Klavierauszug 2½ Thlr.

Op. 181. Sennerin und Bua im Salon. Komisches Duett mit Pfte. Leipzig, Siegel. ⅔ Thlr.

Op. 182. Das deutsche Schneiderbankett. Kom. Scene für Männerchor und Solo mit Pfte. Ebendas. Partitur und Stimmen 1½ Thlr.

Friedr. Gernsheim.

Op. 15. Romance p. Piano. Mainz, Schott. 1 fl.

Op. 18. Variationen für Pfte. Mainz, Schott. 1 fl. 24 kr.

Ch. Gounod.

20 Mélodies. Edition p. Mezzo-Sopran ou Bariton 2⅔ Thlr. Ed. p. Sopr. ou Tenor 2⅔ Thlr. Berlin, Fürstner.

J. O. Grimm.

Sonate für Pfte. und Violine oder Violoncell. Leipzig, Rieter-Biedermann. 2 Thlr.

W. Guerrier.

Officium et Miracula Sancti Willigisi. Nach einer Handschr. des 12. Jahrhunderts mit einem Facsimile der Neumen. Moskau, in Comm. b. J. Deubner. 1½ Thlr.

W. Heinefetter.

Ouvertüre für gr. Orchester zu Macbeth. Mainz, Schott. Partitur 3 fl. 36 kr.

Ferd. Hiller.

Op. 139. Frühlingsnacht für 4 Solostimmen mit Orchester. Mainz, Schott. Partitur 2 fl.

F. v. Holstein.

Der Haideschacht. Oper in 3 Akten. Vollst. Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 5 Thlr.

C. v. Holten.

Op. 6. Kindersymphonie f. Pfte., Viol., Violonc., Nachtigall, Wachtel, Kukuk, Trommel, Mirliton (oder Viol.), Trompete u. Triangel. Hamburg, A. Cranz. 1½ Thlr.

F. Kiel.

Op. 34. Trio für Pfte., Viol. u. Vclle. 2½ Thlr.

Op. 50. Drittes Quartett f. Pfte., Viol., Viola u. Vclle. 3½ Thlr.

Op. 51. Vierte Sonate f. Pfte. und Violine. 2½ Thlr.

Op. 52. Sonate f. Pfte. u. Vclle. 2½ Thlr.
(Sämmtlich bei Simrock in Berlin.)

Kieser.

The National Melodist. Edited by Kieser. Asher & Co., London und Berlin. gr. 4. (144 englische, schottische, irische und amerikanische Nationalmelodien.) 1½ Thlr.

H. Kotzolt.

Gesangschule für den A capella-Gesang in vier Kursen nebst einem methodischen Kommentar für die Gesanglehrer. Die vier Kurse für Untersexta bis Quarta zusammen 11½ Sgr., der Kommentar 10 Sgr. Berlin, Trautwein.

A. Krause.

Op. 20. Zwei instruktive Sonaten zu 4 Händen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr.

C. Krause.

Op. 24. Grosse Sonate für Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. 2 Thlr.

C. Kuntze.

Op. 150. Seufzer einer Dreissigjährigen. Kom. Männerquartett. Leipzig, Siegel. Partitur und Stimmen ⅔ Thlr.

F. Lachner.

Op. 136. Suite Nr. 5 in fünf Sätzen für gr. Orchester. Mainz, Schott. Partitur 7 fl. 12 kr.

Ch. Lecocq.

Theeblume. Buffo-Oper in 3 Akten. Klavierauszug mit d. und franz. Text. Berlin, Bote und Bock. 2 Thlr.

L. Lee.

Op. 13. 3 Sonatinen für Pfte. u. Viol., leicht auszuführen und fortschreitend geordnet. Hamburg, A. Cranz. 1 Thlr.

Franz Liszt.

Die Legende von der h. Elisabeth. Oratorium nach Worten von O. Roquette. Leipzig, Kahnt. Partitur 15 Thlr. Klavierauszug 4 Thlr.

J. C. Lobe.

Konsonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit. Leipzig, Baumgärtner. gr. 8. 2 Thlr.

F. Mendelssohn-Bartholdy.

Ein Brief an Goethe zu dessen Geburtstage den 28. Aug. 1831. Herausgegeben von v. Loeper. (Als Manuscript gedruckt.) Berlin, Stargardt. gr. 8. 12½ Sgr.

J. G. Mettenleiter.

Enchiridion chorale. Sectio V. Regensburg, Pustet. quer 4. ½ Thlr.

W. A. Mozart.

Chor und Sopran-Arie zu einer unvollendeten Kantate. Leipzig, Kistner. Partitur 1½ Thlr.

E. Naumann.

Die Tonkunst in der Kulturgeschichte. 1. Bd. 1. Hälfte. gr. 8. Berlin, Behr. 1½ Thlr.

H. Oberhoffer.

Op. 33. Weihegesang von der heil. Cäcilia für 4st. Männerchor mit Pfte. Luxemburg, Bück. ⅔ Thlr.

Sir G. A. Ouseley (in Oxford).

A treatise on conterpoint, canon and fugue, based upon that of Cherubini. London, Macmillan. 4. 5½ Thlr.

G. Popp.

Op. 183. Yankee doodle. Fantasie et Variations p. Flûte avec Pfte. Hamburg, A. Cranz. 1 Thlr.

R. Radecke.

2tes Trio für Pfte., Violine u. Vclle. Berlin, Bote und Bock. 3⅔ Thlr.

Op. 34. Festmarsch für gr. Orchester. Berlin, Bote u. Bock. Partitur 2 Thlr.

J. Raff.

Op. 140. Symphonie Nr. 2 für gr. Orchester. Mainz, Schott. Partitur 8 fl. 24 kr.

J. Rheinberger.

Op. 10. Wallenstein. Symphonisches Tongemälde. Orchesterstimmen. Leipzig, Fritzsch. 8½ Thlr.

W. Rischbieter.

Op. 25. Für die Jugend. 6 Klavierstücke. Leipzig, Hofmeister. 20 Sgr.

M. J. Rossbach.

Physiologie und Pathologie der menschlichen Stimme auf Grundlage der neuesten akustischen Leistungen bearbeitet. 1. Theil: Physiologie der Stimme. Würzburg, Stuber. gr. 8. 1 Thlr.

C. Saint-Saëns.

Op. 22. 2e Concerto p. Pfte. Berlin, Fürstner. 3½ Thlr.

G. Satter.

Op. 100. Der Waldstrom. Charakterstück f. Pfte. 15 Ngr.

Op. 102. Phantasie f. Pfte., 2 Violinen, Viola u. Vclle. Neue Ausg. 1 Thlr. 27½ Ngr.

Op. 103. Ouverture zu Goethe's »Jery u. Bätely« f. Pfte. 12½ Ngr.
Op. 104. Sonate f. Pfte. 1 Thlr.
Op. 105. Divertissement f. Pfte., Violine u. Vcllo. 1 Thlr. 17½ Ngr.
Op. 106. Divertissement f. Pfte., 2 Flügelhörner, Althorn u. Bariton. Neue Ausg. 1 Thlr. 17½ Ngr.
Op. 107. Sonate f. Pfte. 1 Thlr. 22½ Ngr.
Op. 109. Sextett f. 2 Violinen, Viola, 2 Vclle. u. Fagott. 2½ Thlr.
Op. 111. Appassionato. Erster Konzertwalzer f. Pfte. 10 Ngr.
Op. 113. Pianissimo. Zweiter Konzertwalzer f. Pfte. 10 Ngr.
Op. 114. Capriccioso. Dritter Konzertwalzer f. Pfte. 10 Ngr.
Op. 117. Poëtico. Vierter Konzertwalzer f. Pfte. 10 Ngr.
Op. 118. Sechs Balladen f. Pfte. Nr. 1. Loreley. 10 Ngr. Nr. 2. Undine. 12½ Ngr. Nr. 3. Blocksberg-Scene. 12½ Ngr. Nr. 4. Aus Polen. Nr. 5. Ein Traum. Nr. 6. Zur Weihnachtszeit. à 12½ Ngr.
Op. 120. Marsch-Vorspiel zum 2. Akte von Shakespeare's Sturm für Pfte. 7½ Ngr.
Op. 124. Orchesterklänge. Fünf Stücke f. 2 Pfte. 1½ Thlr.
Op. 126. Elfentraum. Dichtung f. Pfte. 15 Ngr.
Op. 127. Nacht am Meer. Dichtung f. Pfte. 15 Ngr.
Op. 128. Titania's Abendzug. Dichtung f. Pfte. 15 Ngr.
Op. 129. Souvenir de Donizetti. Grande Fantasie p. Pfte. 1 Thlr.
Op. 141. Amoroso. Fünfter Konzertwalzer f. Pfte. 10 Ngr.
Op. 147. Saltarello p. Pfte. 15 Ngr.
Op. 157. Sonate f. Pfte. 1 Thlr. 7½ Ngr.
Op. 158. Sechs grosse Studien f. Pfte. Nr. 1—6 à 10—15 Ngr.
Op. 162. Sechs Studien f. Pfte. Nr. 1—6 à 7½—10 Ngr.

(Sämmtliche Stücke des Herrn Satter sind im März bei Forberg in Leipzig erschienen. Gott segne diese Fruchtbarkeit!)

E. Sauzay.

L'école de l'accompagnement. Ouvrage faisant suite à l'Etude sur le quatuor. Paris, Didot frères. 8. 284 S.

Fr. Schneider.

Op. 96. Gethsemane und Golgatha. Charfreitags-Oratorium. Text von W. Schubert. Klavierauszug, neue Ausg. Leipzig, Forberg. 2½ Thlr.

B. Scholz.

Op. 26. Trio in E-moll für Violine, Vclle. und Pfte. Mainz, Schott. 4 fl. 12 kr.

Franz Schubert.

Chöre. Neue Ausgabe, nach Einsicht der Original-Partituren redigirt u. mit Vortrag-Zeichen versehen v. Joh. Herbeck. Nr. 1. Deutsches Hochamt f. 4 Männerstimmen. Partitur u. Stimmen 1 Thlr.
Nr. 2. Die Nachtigall. Op. 11. Nr. 2 für 4 Männerstimmen mit Piano ad libitum. Partitur und Stimmen 22½ Ngr.
Nr. 3. Das Dörfchen. Op. 11. Nr. 1 für 4 Männerstimmen mit Piano ad libitum. Partitur und Stimmen 22½ Ngr.
Nr. 5. Der Entfernten für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen 10 Ngr.
Nr. 9. Geisterchor aus Rosamunde für 4 Männerstimmen mit 3 Hörnern, 3 Posaunen oder Pfte. Partitur u. Stimmen 17½ Ngr.
(Wien, bei Spina.)

J. Schucht.

Wegweiser in die Tonkunst. Leipzig, Matthes. gr. 16. ½ Thlr.
Meyerbeer's Leben und Bildungsgang, seine Stellung als Opernkomponist im Vergleich zu den Tondichtern der Neuzeit, nebst noch ungedruckten Briefen Meyerbeers. Leipzig, Matthes. 8. 1½ Thlr.

F. W. Sering.

Op. 61. Die Stimme der Thräne für Orgel, Viol. u. Doppel-Quartett. Berlin, Bote u. Bock. ¾ Thlr.
Op. 62. Psalm 97 für Männerstimmen (Chor und Solo-Quartett) und Orgel. Berlin, Bote u. Bock. 1 Thlr. 12½ Sgr.

W. Speidel.

Op. 29. 5 Lieder für S. A. T. B. Mainz, Schott. 1 fl. 24 kr.

J. S. Svendsen.

Op. 4. Symphonie. Leipzig, Fritzsch. Partitur 7 Thlr.

Ed. Taubert.

Op. 7. Des Trompeters von Säckingen Lieder aus Welschland. Ein Cyklus von 9 Gesängen fur 1 Stimme mit Pfte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1½ Thlr.

H. Triest.

Op. 28. Die Oceaniden. Kantate von R. Prutz für Solo, Chor, Orchester und Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. Klavierauszug 1 Thlr.

B. Vogel.

Sonate für Pianoforte. Leipzig, Forberg. 1 Thlr.

C. M. v. Weber.

Lieder und Gesänge. Berlin, Schlesinger. 2 Bände à 2 Thlr.

G. Wichtl.

Violinschule von Baillot, Rode und Kreutzer mit einem Anhang von Uebungsstücken der genannten und anderer Meister neu bearbeitet von G. Wichtl. Offenbach, André. 7 fl. 12 kr.

J. Wieniawsky.

Op. 24. Sonate p. Pfte. et Violon. Berlin, Bote und Bock. 3½ Thlr.

F. Witt.

Missa in honorem Sti Francisci Xaverii. (Preis-Messe.) Regensburg, Pustet. gr. 4. Partitur ⅔ Thlr.

Bemerkung. In diesen Verzeichnissen geben wir unseren Lesern eine sorgfältig gesichtete Auswahl aller Erzeugnisse der musikalischen Literatur, die in irgend einer Hinsicht bemerkenswerth sind. Wir hoffen, dieselben werden Manchem willkommen sein; die Mühe, welche die Durchsicht aller zugänglichen europäischen Bücherverzeichnisse verursacht, ist allerdings keine geringe.

Diese Mittheilungen möchten noch einem anderen Zwecke dienen. Sämmtliche hier aufgeführten Werke eignen sich zur Besprechung in dieser Zeitung; was die Verleger also davon einsenden, wird mit Sicherheit früher oder später hier angezeigt werden. — Dieselbe Bemerkung richten wir auch an unsere Mitarbeiter und ersuchen sie, von denjenigen Werken, die sie zu recensiren wünschen, nicht erst die Zusendung von unserer Seite abzuwarten, sondern sich dieselben, wenn es angeht, unter den Novitäten im Musikladen auszuwählen oder bei persönlicher Bekanntschaft direct von dem Verleger kommen zu lassen, uns aber alsobald Anzeige davon zu machen.

D. Red.

Wochenbericht.

Carl Heinrich Graun, der einst berühmte Kapellmeister Friedrich's des Grossen, hat nun auch sein Denkmal bekommen, und zwar in seinem Geburtsorte Wahrenbrück bei Torgau. Am Sonntag den 20. Juni fand die Enthüllung desselben statt, bei welcher durch den Sängerbund an Elbe und Elster sein Prager *Te Deum* zur Aufführung gelangte. Dieser Meister gehört zu den augenblicklich tief unterschätzten; aber seine Zeit wird auch noch wieder kommen.

Das »Friedensjubiläum in Boston« ist mit grossem Erfolg verlaufen. Die Einnahmen betrugen ungefähr eine Million und ergaben einen hübschen Reingewinnst. Der Enthusiasmus der Zuhörer war ein unendlicher, obwohl man offenbar nach den ungeheuren Vorbereitungen einen grösseren Spektakel erwartet hatte. Die Glocken, die Riesentrommel mit ihrer friedlichen Aufschrift und die Kanonen thaten gewiss ihre Schuldigkeit, aber man wunderte sich doch, dass die Gesammtwirkung nicht noch niederschmetternder war. Eine ähnliche Erfahrung ist bei allen grossen Massenaufführungen gemacht und erklärt sich sehr einfach. Nach einem Berichterstatter in einer politischen Zeitung, der an musikalischer Einsicht auf der Höhe der Zeit steht, scheint die Schuld »allein daran zu liegen, dass die Zahl der Luftschwingungen nicht hinreichte, um die von tausend Instrumenten zu gleicher Zeit angeschlagenen Töne unbehindert fortzupflanzen«!!

Die niederländische »Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst« veranstaltete am 25. und 26. Juni ein gelungenes Musikfest in Rotterdam unter Bargiel's Direction. Am ersten Tage gab man Händel's »Samson«, am zweiten Mendelssohn's Ouvertüre zu »Paulus«, dessen Christus-Fragment (welches hier noch nicht gehört war), Beethoven's Violinconcert durch Ludw. Strauss aus London, verschiedene Arien, Ouverture zu »Medea« von Bargiel und Verhulst's Festcomposition für Soli und Chor, welche zur Enthüllung des Standbildes Vondel's in Amsterdam geschrieben und hier unter Leitung des Componisten aufgeführt wurde. Die Solisten waren: Frau Lemmens-Sherington, Frl. Schreck, Dr. Gunz und C. Hill, eine Engländerin und drei Deutsche; die eigenen Kräfte der Holländer scheinen namentlich im Gebiete des Sologesanges noch immer merkwürdig schwach zu sein.

Professor E. Rudorff in Cöln hat die ihm durch Joachim angebotene Stelle für den Clavierunterricht an der neuen Abtheilung der Berliner musikalischen Akademie, nachdem er sie anfangs abgelehnt hatte, endlich doch noch angenommen, worüber man sich freuen muss, wird also zum Herbst in diesen neuen Wirkungskreis eintreten.

Joh. Brahms, der sich zur Zeit noch in Baden-Baden aufhält, wird seinen bleibenden Aufenthalt nicht in seiner Vaterstadt Hamburg nehmen, wie früher beabsichtigt war, auch die vorgesteckten Reisen nach Holland und Russland wohl schwerlich ausführen, sondern zum Herbst in sein geliebtes Wien zurückkehren.



ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 21. Juli 1869. **Nr. 29.** IV. Jahrgang.

Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

Geschichte des Concertwesens in Wien. Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. Wilhelm Braumüller. XV und 438 Seiten in gr. 8.

(Fortsetzung.)

Die Concertleistungen dieser Tonkünstler-Societät finden mit Recht eine besondere Berücksichtigung. Jedes Mitglied war verpflichtet in diesen Concerten mitzuwirken. Die erste Production der Gesellschaft war Gassmann's Oratorium in italienischer Sprache »*Betulia liberata*« am 29. März 1772 (wiederholt am 1. und 5. April). Vier solche Jahresconcerte oder »Akademien« wurden festgesetzt, in denen gewöhnlich dieselbe Musik je zweimal zur Aufführung kam. »Die Concerte fanden fortan jährlich in der Woche vor Ostern (Palmsonntag und Montag) und vor Weihnachten statt, ursprünglich (von 1772 bis 1783) im Kärntnerthortheater, und von da an im Nationaltheater (Burgtheater), wo sie bis auf den heutigen Tag in gleicher Weise fortgesetzt werden. Diese Uebertragung in das musikalisch weit ungünstigere Burgtheater geschah auf Wunsch der Societät.« (S. 18.)

»Die Wiener Tonkünstler-Societät dürfte in Deutschland wohl die erste stabile, von Fachmusikern gegründete Concertunternehmung sein, deren Productionen Jedermann gegen Entgelt ohne weiteres zugänglich waren.« (S. 19.) In Hamburg bestanden derartige Concerte während der Blüthezeit der deutschen oder Keiser'schen Oper fast 50 Jahre lang, die aber mit der Zeit nicht weiter ausgebildet wurden, sondern wieder verfielen, wie in Hamburg von Zeit zu Zeit Alles wieder zu verfallen pflegt.

»Von der ersten Akademie der Tonkünstler-Societät (29. März 1772) datirt in Wien die regelmässige öffentliche Aufführung von Oratorien, ja das geregelte öffentliche Concertwesen überhaupt. Die selbständige hohe Bedeutung, welche die Concertmusik heutzutage hat, darf man jenen Akademien freilich nicht zumuthen wollen. Im Gegentheil gehörte es zum Zwecke und Charakter der älteren Concerte, der Oratorien zumal, ein Surrogat für die Oper zu gewähren. Dieses Kennzeichen macht sich nach zwei Richtungen geltend, nach Innen und nach Aussen. Nach Innen, d. h. in der musikalischen Natur und Gestaltung des Oratoriums ist dasselbe eine Halbschwester der Oper, deren Entstehungsgeschichte die historische Erklärung dieser Verwandtschaft liefert. Nach Aussen verräth sich jener der Oper subordinirte Charakter darin, dass Oratorien nur gegeben wurden, wenn keine Opernvorstellung stattfinden durfte, in der Fastenzeit und im Advent.« Wir meinen, auch das hier angeführte innere Kennzeichen werde sich bei näherer Prüfung nur als ein äusseres erweisen. Das Oratorium kann immerhin eine Halbschwester sein, ohne damit in einen subordinirten Zustand zu gerathen. Nach des Herrn Verfassers Beschreibung, die dann in Text und Anmerkungen noch weiter ausgeführt wird, wäre das Oratorium keine legitime Halbschwester der Oper, sondern ein besonderen Irregularitäten entsprungener Bastard. Dies kann wohl mit einigem Rechte von dem italienischen Oratorium behauptet werden, von welchem auch diese Wiener Gesellschaft anfänglich so abhängig war, dass die Werke grösstentheils mit italienischen Texten und von italienischen Sängern vorgetragen wurden; denn diese überaus zahlreichen Productionen sind wenig mehr als ein Widerschein der Oper während der kirchlichen Fest- und Fastenzeiten. Sie haben geholfen, den Boden für eine breite Entfaltung der Concertmusik zu ebnen, und damit ist ihre Mission erfüllt. Zu einem Kunstganzen vermochten sie sich nicht zu gestalten; unter den tausenden italienischer Oratorien ist kein einziges Kunstwerk zu finden. Was wir aber nun wirklich bedauern, weil es auf die Darstellung des vorliegenden Buches durchaus nachtheilig eingewirkt hat, ist dies, dass der Herr Verfasser den himmelweiten Unterschied, der zwischen Oratorium und Oratorium besteht, sich nicht klar gemacht hat, oder mit anderen Worten, dass er von dem fundamentalen Unterschied des Händel'schen und des altitalienischen Oratoriums keine Ahnung zu haben scheint. Referent glaubt sich hierüber schon ausführlich und deutlich genug ausgesprochen zu haben, und zwar so, dass ihm in diesem Punkte eine etwaige Widerlegung von historischer oder ästhetischer Seite keine Sorge macht. Auch erfreut Referent sich hinsichtlich des anderen Punktes, nämlich ob man seine derartigen Kundgebungen beachte oder nicht, einer besonders ruhigen Gemüthsverfassung. Aber nicht ohne Schmerz kann er wahrnehmen, dass seine Bücher von einem so angesehenen Schriftsteller selbst da nicht der Berücksichtigung gewürdigt werden, wo sie wenigstens dazu hätten dienen können, demselben den Weg etwas zu ebnen und den Gegenstand in richtigerer Beleuchtung, in grösseren und edleren Formen erscheinen zu lassen. Händel's Oratorium war kein Surrogat der Oper, ebensowenig wie es Kirchen- oder geistliche Musik

war. Es bildete sich gleichmässig aus den getrennten gegensätzlichen Gebieten der Bühnen- und der Kirchenmusik, indem es, aus beiden seine Nahrung ziehend, zu einer eignen und völlig neuen Kunstgestalt emporwuchs. Alle grossen und wahrhaft schöpferischen Bildungen entstehen so in der Verschmelzung des bis dahin auseinander und meistens feindselig sich entgegen Stehenden; dies ist eins der ersten historischen Gesetze, dem sich auch das Fruchtfeld der Kunst unterthan zeigt. Und mit dem Werke ward auch der Raum für seine Darstellung gewonnen, mit dem Oratorium entstand auch das Concert. Vor Händel gab es Concerte, aber kein Concert als eine stehende Macht, als ein geistiger Factor der Kunst; durch ihn erst wurde es begründet — und der späteren Zeit blieb Nichts übrig als seine Anwendung auf alle Gebiete der Concertmusik und seine, den gesteigerten Bedürfnissen der Oeffentlichkeit entsprechende Organisation. Alles das also, was der Folgezeit vorbehalten blieb, bildet nun zwar erst den eigentlichen Inhalt einer Geschichte des Concertwesens; aber wenn diese Geschichte einen fortgehenden Bau aufweisen soll, so dürfte die Aufsuchung und die Untersuchung der wahren eigentlichen Fundamente desselben eine ihrer unerlässlichsten Aufgaben sein.

»Oratorien bildeten weitaus den grössten und wichtigsten Bestandtheil der Societäts-Akademien. Aber sie herrschten doch nicht unvermischt. Die ernste künstlerische Anschauung, die man heute grossen, insbesondere geistlichen Aufführungen entgegenbringt, war damals nicht verbreitet, vielmehr lag der Wunsch nach Abwechslung im Charakter des Publikums. Uns würde es störend, fast komisch erscheinen, wenn zwischen den beiden Abtheilungen eines Händel'schen Oratoriums [Judas Maccabäus 1779] Jemand mit einem Flötenconcert oder mit Variationen auf dem Cello sich hören liesse. Zu jener Zeit liebte man solchen bunten Aufputz und beanspruchte von der Tonkünstler-Societät, nach verschiedenen Richtungen hin befriedigt und mit neuen Erscheinungen in Rapport gesetzt zu werden. Die Societät, als einziges öffentliches Concertinstitut musste eine Art musikalisches Universum darstellen. So traf denn die Societät von allem Anfang an stets Vorsorge für zwei oder drei Concertnummern zwischen den Abtheilungen des Oratoriums. Während letzteres je am zweiten Abend unverändert wiederholt wurde, wechselte man mitunter die Zwischennummern. Diese übertrug man entweder einheimischen Künstlern, oder man suchte noch lieber von der zufälligen Anwesenheit fremder Virtuosen zu profitiren. Am Schlusse jener Sitzungsprotokolle der Societät, in welchen das nächst aufzuführende Oratorium festgesetzt wurde, findet sich daher (in den ersten 30 Jahren) häufig der Beisatz: ‚Mit der Concerten-Auswahl ist noch abzuwarten, weil vielleicht einige Frembde hieher kommen und zu ein oder andrer Production engagirt werden könnten'.*) — Die ersten Oratorien, welche die Societät ganz ohne Concert-Zwischennummern gab (weil sie keines fremden Lockmittels bedurften), waren Haydn's Schöpfung [Weihnacht 1799] und Jahreszeiten [Weihnacht 1801]. Von diesen Werken übertrug sich bald die löbliche Neuerung auf die übrigen Akademien, und nach dem Jahre 1808 sehen wir die Aufführung von Oratorien nicht mehr von Virtuosen-Productionen unterbrochen.« (S. 21—22.) Löblich mag eine solche Neuerung immerhin heissen, wenn der buntscheckigen Zwischenspiele so viele wurden, wie damals in den kindlichen Tagen der alten Wiener Akademie. Aber als an sich unverträglich mit einem Händel'schen Oratorium können wir sie nicht bezeichnen, da sie durch niemand anders als durch Händel selber eingeführt und in seinen Oratorien-Concerten 25 Jahre lang zur Anwendung gekommen sind.

»Von den Oratorien, welche die Wiener Tonkünstler-Societät bis zum Schluss des vorigen Jahrhunderts gab, waren die namhaftesten und beliebtesten die von Hasse, Dittersdorf [Esther 1773, gefiel ungemein], Salieri, ihnen reihte sich Haydn mit seinem ersten Oratorium »*Il ritorno di Tobia*« (1775) und Mozart mit dem »*Davidde penitente*« (1785) an, Cantaten von Kozeluch und Albrechtsberger erschienen in den Achtziger, von Winter, Weigl, Eybler in den Neunziger Jahren. Händel erscheint in den Societäts-Concerten des vorigen Jahrhunderts mit einem einzigen Oratorium »Judas Maccabäus« (1779). Die Bemühungen Mozart's, der für van Swieten in den Jahren 1788 bis 1790 mehrere Händel'sche Oratorien bearbeitet hatte, schienen auf das Repertoire der Tonkünstler-Societät einen anregenden Einfluss nicht zu üben. Eine emsigere Pflege Händel's von Seite der Societät beginnt erst mit dem Jahre 1820, das ‚Theater an der Wien' war ihr hierin zuvorgekommen, welches für seine eigenen Fasten-Akademien in den Jahren 1806—1812 vorwiegend Händel'sche Werke wählte.« (S. 23—24.)

Um den genannten Freiherrn Gottfried van Swieten, den Sohn des berühmten Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia Gerhard van Swieten (geb. 1734 in Leyden und 1745 mit seinem Vater nach Wien gekommen, unter Joseph II. Gesandter in Berlin, seit 1778 Präfect der Hofbibliothek und Präses der Studien-Hofcommission in Wien, wo er 70jährig im Jahre 1803 starb), schaarten sich in den Jahren 1780 bis 1803 in musikalischen Angelegenheiten die Cavaliere, »der, ein ernster, langer, feierlicher Mann, beinahe das Ansehen eines musikalischen Oberpriesters in Wien genoss. Die Musiken, die Sonntag Morgens bei ihm gemacht wurden und an denen Mozart theilnahm, waren nicht für Zuhörer berechnet. Der Hausherr und die wenigen Mitwirkenden hatten dabei lediglich den Zweck, klassische Werke kennen zu lernen (vorzüglich von Händel und Bach), die man damals in Wien nicht öffentlich zu hören bekam. Von weitgreifendem Einflusse waren hingegen die grossen Aufführungen Händel'scher Oratorien, welche van Swieten mit bedeutenden Vocal- und Instrumentalkräften ins Werk setzte. Mehrere Kunstfreunde aus dem hohen Adel erklärten sich auf Swieten's Anregung zur Tragung der Kosten bereit; es waren die Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg, Dietrichstein, die Grafen Apponyi, Batthyany, Franz Esterhazy, also zum Theil derselbe Kreis der musikalischen Aristokraten, die wir zehn Jahre später für die Aufführung von Haydn's Schöpfung zusammenwirken sehen. Diese Akademien fanden im Saal der k. k. Hofbibliothek statt, deren Vorstand van Swieten war, hin und wieder auch im Palais des Fürsten Schwarzenberg auf dem Mehlmarkte. Der Zutritt war unentgeltlich und stand nur geladenen Gästen zu. Die Proben wurden im Hause

*) Mozart schreibt an seinen Vater am 24. März 1784: »Sie wissen, dass hier eine Societät ist, welche zum Vortheile der Wittwen von den Musicis Akademien gibt, und Alles was nur Musik heisst, spielt da umsonst. Das Orchester ist 180 Personen stark; kein Virtuos, der nur ein bischen Liebe des Nächsten hat, schlägt es ab darin zu spielen, wenn von der Societät aus darum ersucht wird; man macht sich auch sowohl beym Kayser als beym Publicum darum beliebt«. (Bei O. Jahn, 1. Aufl. III, S. 10.) Der Zettel dieses Concerts vom 3. April 1784 besagt, Herr Ritter Mozart werde »sich ganz allein auf einem Piano Forte hören« lassen und fügt hinzu, er habe sich schon als 7jähriger Knabe dahier durch Composition und »Fertigkeit und Delicatesse im Schlagen« allgemeinen Beifall erworben.

Swieten's gehalten, der alle Vorbereitungen mit grossem Eifer betrieb. Die Mitwirkenden gehörten grösstentheils der Hofkapelle und dem Opern-Orchester an; Dirigent war anfangs Josef Starzer, nach dessen Tode (1787) Mozart, der junge Weigl accompagnirte am Clavier. (Jahn III, 372; IV, 456.) Mozart lieferte für diese Aufführungen 1788 bis 1790 seine bekannten, lange alleinherrschenden Bearbeitungen des Messias, dann der Cantaten Acis und Galathea, Alexanderfest und Ode auf den Cäcilientag von Händel. An diese Concerte in der Hofbibliothek schlossen sich einzelne grosse Productionen im fürstl. Schwarzenberg'schen Palast, veranstaltet von einer hochadeligen Gesellschaft, deren beständiger Secretär van Swieten war. Hier, im Schwarzenberg-Palast, fanden die epochemachenden ersten Aufführungen von Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten (vor einem geladenen Publikum) statt, eine künstlerische Initiative, auf welche der österreichische Adel stolz sein kann. Haydn hatte den (ursprünglich in englischer Sprache für Händel zusammengestellten) Text zur Schöpfung aus London nach Wien mitgebracht, wo van Swieten ihn für Haydn übersetzte. Im April war Haydn mit der Composition fertig und schwankte eine Zeit lang, ob er es zuerst in London oder in Wien aufführen sollte. Da traten aber zehn Männer aus dem kunstsinnigen österreichischen Adel zusammen und sicherten der deutschen Kaiserstadt diese Ehre. Sie zahlten dem Meister 700 Dukaten für die Originalpartitur, bestritten sämmtliche Kosten der Aufführung, sandten ihm die ganze Einnahme — 4088 Gulden 30 Kr. — als Geschenk und überliessen ihm die Partitur zum Verkauf an einen Verleger. Die Schöpfung wurde am 19. Januar 1799, die Jahreszeiten von derselben adeligen Gesellschaft im Schwarzenberg'schen Palais am 24. April 1801 zum erstenmal gegeben. Haydn dirigirte das Orchester, Salieri sass mit der Partitur am Flügel [d. h. accompagnirte aus der Partitur], Dlle. Saal, die Herren Saal und Rathmeyer sangen die Soli. Stumme Andacht, Staunen und lauter Enthusiasmus wechselten bei den Zuhörern ab, wie der Berichterstatter der Leipz. Allg. Musikal. Ztg. erzählt.« (S. 47—48.)

Nach einem so hochherzigen Vorgange war es für die Tonkünstler-Societät ein Leichtes zu folgen. Die Schöpfung gab man denn auch schon im selben Jahre 1799 und zwar zu Weihnacht; desgleichen die Jahreszeiten 1801, ebenfalls zu Weihnacht. Die beiden ersten Aufführungen der Schöpfung, am 22. und 23. Dec. 1799, ergaben bei verdoppelten Eintrittspreisen die für jene Zeit in Wien ganz ungewöhnliche Einnahme von 4474 Gulden. Bis dahin hatte man noch niemals die Eintrittspreise erhöht; bei dieser ausserordentlichen Gelegenheit erwarb man nun plötzlich eine grosse Summe Geld und für alle Zukunft, so scheint es, ein nie versagendes Kassenstück.

»Die Schöpfung mit den nachfolgenden Jahreszeiten gewann einen künstlerischen Einfluss in Wien, wie vielleicht ausser der Zauberflöte kein zweites Musikwerk überhaupt, und wie im Oratorienfache garkein anderes auch nur annäherungsweise. Um zu ermessen, welche Macht diese beiden Haydn'schen Cantaten in Wiens Musikleben repräsentiren, müssen wir den Blick von jener ersten Aufführung bis auf die heutigen Programme der Tonkünstler-Gesellschaft werfen: wir erblicken da in Einer langen, geraden Linie die fortgesetzte, erst in neuester Zeit hin und wieder bescheiden unterbrochene Herrschaft der Schöpfung und der Jahreszeiten. Die edle Popularität dieser Werke, welche ernste, andächtige Empfindungen mit der echt menschlichen Freude an der Natur in bis dahin unerhörter Freiheit vereinigten, macht deren grossen und andauernden Erfolg vollständig begreiflich.*) Einmal mit den beiden Werken bekannt, gab die Pensionsgesellschaft im Burgtheater fast regelmässig zu Weihnachten die Schöpfung, zu Ostern die Jahreszeiten, höchstens zur Abwechslung mitunter zu Ostern die Schöpfung und die Jahreszeiten zu Weihnacht. Alle Versuche, welche das Pensions-Institut später mit anderen Oratorien machte, hatten geringen Erfolg, und es dürfte vom praktischen Standpunkt geltend gemacht werden, dass die besten Einnahmen stets mit Haydn's Oratorien erzielt wurden. Sie und beinahe nur sie haben die Kassen gefüllt, aus denen die Wittwen und Waisen unserer braven Tonkünstler seit 70 Jahren ihren Nothpfennig beziehen. Es ist ein erhebender Gedanke, dass die Kunst aus der reinen Höhe ihrer Geistigkeit ihre Hand hülfreich ins wirkliche Leben streckt, ein stolzes Gefühl, dass Haydn's Musik nicht blos Tausende von Herzen gerührt, sondern auch Tausende von Leben gefristet hat. Es war demnach ein Act sinniger Pietät und Dankbarkeit, dass der im Jahre 1862 reorganisirte Verein für Unterstützung von Wittwen und Waisen österreichischer Tonkünstler den Namen ›Haydn‹ annahm.« (S. 25—26.)

Der Herr Verfasser widmet nun der höchst merkwürdigen Thatsache, dass ein als Instrumentalcomponist ruhmgekrönter Greis plötzlich in zwei grossen Gesangwerken sich selber überbot, einige Worte, die wir um so mehr mittheilen müssen, weil in ihnen einer der Gesichtspunkte zu Tage tritt, von denen die vorliegende Geschichte des Concertwesens geleitet wird. Er sagt: »Zur Zeit als Haydn die Schöpfung und die Jahreszeiten zu schreiben unternahm, schien es kaum möglich, dass seine Kunst, sein Ruhm und Einfluss überhaupt noch einer Zunahme fähig seien. Man muss die alten Zeitungen durchblättern, um sich von der unbestrittenen Oberherrschaft, die Haydn damals über das ganze musikalische Europa übte, jetzt noch eine Vorstellung machen zu können. Seine Quartette und Symphonien wurden in Paris, London, Petersburg und Mailand mit dem gleichen Entzücken gespielt und gehört, wie in jedem deutschen Mittelstädtchen. Nachdem Haydn durch seine Quartette den musikalischen Sinn in der Familie und die Leistungsfähigkeit bescheidener Dilettanten gehoben, drängte er durch seine Symphonien zu den ersten wahrhaften Gestaltungen eines öffentlichen Concertlebens. Der Wunsch, Haydn's Tondichtungen zu üben und zu geniessen, hat wohl die meisten Musikvereine und Liebhaberconcerte in Deutschland und weiter gebildet. Diese Symphonien waren der erste grosse, über die blosse Hausmusik hinauswachsende Inhalt, für den das allgemeine Entzücken eine stabile Form suchte und schuf: das öffentliche Concertwesen. Als wahrhafter Schöpfer unserer Instrumentalmusik gab Haydn auch den ersten grossen Impuls zu unserem öffentlichen Concertleben durch seine Symphonien«. (S. 26.) Die

---

*) Der Herr Verfasser fügt eine Anmerkung bei, in welche wir ihm ebenfalls folgen. Er sagt: »Der beinahe verloren gegangene, in der Schöpfung und den Jahreszeiten so blühend wieder erwachte Sinn für Naturschönheit und Naturleben hängt unverkennbar mit gleichzeitigen literarischen Strömungen zusammen. Haydn's Geburt (1732) fällt gerade zwischen jene Salomon Gessner's (1730) und Wieland's (1733). Ein französischer Autor, Stendhal, findet in Haydn's Oratorien die beschreibende Poesie Delilles vollständig wieder«. (S. 25.) Und an die englische Literatur denkt der Herr Verfasser nicht? selbst hier nicht, wo in Thomson's *Seasons* die directe Quelle vorlag und von England überhaupt die früheste, zugleich auch die lauterste Anregung für Naturdichtung und Naturgenuss ausging? Herr Dr. Hanslick scheint wirklich eine unüberwindliche Abneigung zu haben gegen Alles, was das grosse Inselvolk jenseit des Canals betrifft.

Wirkung Haydn's auf die Musik, insofern sie nicht nur Kunst, sondern so zu sagen ein Stück des öffentlichen Lebens ist, seine Wirkung also auf das private und öffentliche Musiciren war eine ganz ausserordentliche, und man kann in dieser Hinsicht sehr viel sagen, ohne zu viel zu sagen. Der Herr Verfasser sagt nun doch etwas zu viel, wenn er ganz allgemein in Haydn's Symphonien den Hauptfactor zur Gestaltung eines öffentlichen Concertwesens erblickt; es würde aber durchaus richtig sein, wenn nur gesagt wäre, er habe den Impuls gegeben zu derjenigen Form der Concerte, die bis auf den heutigen Tag in Deutschland noch die am besten organisirte und geleitete ist, zu unseren sogenannten philharmonischen Concerten mit vorherrschender Berücksichtigung der Instrumentalmusik. Aber auch hier wirkte Haydn nicht direct gestaltend etwa durch eigenes Beispiel und Thätigkeit (wie Händel mit seinem Oratorium), sondern nur befördernd und festigend durch seine Werke im Allgemeinen. Man macht die Probe am besten da, wo ein ausgebildetes Concertwesen vorlag, an England. Nirgends wurden Haydn's Symphonien mit grösserem Entzücken aufgenommen und schneller und allgemeiner verbreitet, als dort, wir haben hierüber die deutlichsten und rührendsten Beweise. Aber dies geschah zum guten Theile nur desshalb, weil die Mittel oder die Einrichtungen zu ihrer öffentlichen Vorführung nicht erst brauchten geschaffen zu werden, sondern fertig vorlagen und durch lange Uebung ein Stück des öffentlichen Lebens geworden waren. Man hatte seit 50 Jahren in London Concerte und Symphonien gedruckt und gespielt, genau so wie die Haydn'schen. Letztere gingen in ein fertiges Haus, welches sie zwar weit schöner ausfüllten, als alle ihre Vorgängerinnen, dessen Ausbau sie aber nicht direct veranlassten. Ohne ihre sonstige Wirkung im geringsten zu verkennen, muss dieses hier zur Steuer der Wahrheit um so mehr hervorgehoben werden, weil der Herr Verfasser in seiner Darstellung von der Ansicht geleitet wird, diese Musik, also die österreichisch-deutsche Instrumentalmusik, sei es gewesen, welche ein öffentliches Concertwesen begründete. Er ist genöthigt, hierbei die Augen vor Allem, was in England vorging, vollständig zu verschliessen. Jenes Volk hat aber einmal seine Stärke darin, dem öffentlichen Leben nach allen Seiten hin mit Leichtigkeit eine feste Form zu geben, und bewährte diese in der Musik auch da noch, als die eigene schöpferische Kraft ihm hier immermehr versagte. Vocalmusik und Instrumentalmusik bildeten sich dort zu gleichen Schritten concertmässig aus, in jener Harmonie und natürlichen Rangordnung, welche im Wesen dieser Kunst begründet ist und die wir durch vorgefasste Ansichten wohl verkehren, nicht aber ändern können. Der Gesang hatte den Vortritt und brach endlich durch Händel's Oratorium das Eis zu nunmehr freier Concertfahrt für alle Musik, die dann auch bald von allen Gattungen, je nach dem Höhenstande ihrer Production, angetreten wurde. Ist dies nicht die freieste und kunstwürdigste Art der Begründung des Concertwesens? (Fortsetzung folgt.)

Die Tonarten der Choräle, in Rücksicht auf die Bestimmung des Chorals zum Gemeindegesang.

Von **Reinhold Succo.**

I.

Der Schatz, den das deutsche Volk an Choralmelodien besitzt, ist ein ganz ausserordentlich reicher. Er bildet einen Theil des fast unerschöpflichen Liederschatzes des deutschen Volkes, der, von diesem gehegt, theilweise umgebildet und fortwährend noch, wenn auch nicht mehr in demselben Maasse wie früher, vermehrt wird.

Zur Pflegerin des Choralgesanges ist naturgemäss die Kirche berufen; denn für diese bestimmt, werden die Choräle zumeist auch in den Räumen der Gotteshäuser gesungen und nur vereinzelt gehen sie von dort auch in das Haus, in die Familie über. Zumal der evangelische deutsche Cultus hat dem Choralgesang als Volksgesang in ausgedehntestem Maasse eine hervorragende Stelle bei sich eingeräumt.

Ist aber das Volk die Quelle gewesen, aus der jener reiche Schatz stammt, und hat es dadurch seine musikalische Kraft und Befähigung dargethan, so ist andererseits das Product derselben wiederum eine reichlich strömende Quelle seiner musikalischen Fortbildung. Denn es ist gewiss, dass keine Ausübung irgend eines musikalischen Instruments (die ja alle mehr oder minder blosse Nachahmungen des Gesanges sind) auf den musikalischen Sinn so bildend wirkt, wie die Ausübung des Gesanges. Für den musikalischen Sinn darf daher der kirchliche Gemeinde-(Choral-)gesang als eines der wirksamsten Bildungsmittel betrachtet werden, wiewohl dasselbe zunächst nur einem kleineren Theile des Volkes zu Gute kommt, nämlich eben nur dem, welcher die Kirche besucht. Einen weit grösseren Einfluss hat in dieser Beziehung die Schule, zumal die Volksschule. Bei demjenigen Zweige des allgemeinen Volksgesanges jedoch, um den es sich hier handelt, bei dem Choralgesange, der doch auch in der Schule als eines der gesangbildendsten Mittel anerkannt wird, ist der Einfluss der Kirche immerhin maassgebend. So wie es in der Kirche verlangt wird, soll in der Schule der Choralgesang geübt werden; denn die Kirche ist eben die Urheberin des Choralgesanges, aus ihr hat sich die Form desselben entwickelt, und die Schule übt sie. Da somit in dieser musikalischen Hinsicht die Schule unter dem Einflusse der Kirche steht, so ist die Wirksamkeit des kirchlichen Gemeindegesanges als musikalisches Volksbildungsmittel dennoch nicht eine blos auf die unmittelbar an diesem Gesange theilnehmenden Mitglieder der Gemeinde beschränkte.

Aber auch von diesem weiteren Einflusse abgesehen, darf die Wichtigkeit, welche der kirchliche Choralgesang in Bezug auf die Musik im Allgemeinen hat, nicht unterschätzt werden.

Im Grunde will die in der Kirche singende Gemeinde, so schlecht es mitunter auch sein mag, mit ihrem Gesange, wenngleich ihr selbst unbewusst, ein Kunstwerk ausführen. Allerdings ein Kunstwerk der einfachsten Art; aber es ist eine bekannte Thatsache, dass trotz der Einfachheit und trotz der in ihrer Allgemeinheit zur Erzeugung von höheren Leistungen musikalischer Kunst so gänzlich ungeeigneten Volksmasse — der Gemeinde-Versammlung —, durch welche ausgeführt zu werden er berechnet ist, der Choralgesang dennoch im Stande ist, die bedeutendsten und ergreifendsten Wirkungen hervorzubringen, Wirkungen, die in ihrer Art denen, welche grosse ausgeführte Kunstwerke hervorbringen, nicht nachstehen. Er ersetzt also an Intensität der Wirkung das, was ihm an Allgemeinheit derselben abgeht und bildet somit ein ebenso wichtiges Glied in der grossen Reihe der den Menschengeist veredelnden Schöpfungen der Kunst, wie es die Werke anderer, künstlerisch reicherer, aber eben darum auch nur einem bestimmten Theile des Volkes zugänglichen Gattungen von Musik bilden.

Freilich müssen gewisse Vorbedingungen vorhanden sein, wenn der Choralgesang jene tiefbedeutende Wirkung ausüben soll. Es muss die Versammlung eine nicht allzu kleine sein, in welcher einzelne, besonders scharfe und starke Stimmen allzusehr als einzelne herausgehört werden könnten, und es muss im Ganzen richtig und auch möglichst rein gesungen werden.

Die beiden letzten Anforderungen stehen nun allerdings

damit scheinbar in Widerspruch, dass der Choralgesang ein Volksgesang sein soll. Die Volksmassen, auf deren gesangliche Thätigkeit die Ausführung der Choräle berechnet ist, bestehen in ihren einzelnen Individuen wohl fast immer nur zum kleinsten Theile aus solchen Personen, die mit dem Kunstgesange vertraut sind. Die grosse Mehrzahl hat ihre ganze gesangliche Bildung aus der Schule geschöpft, wenngleich es selbst unter diesen noch eine Anzahl geben mag, die nicht einmal das Pensum der untersten Klasse einer Volksschule sich anzueignen vermochten, wegen des absoluten Mangels selbst einer solchen musikalischen Begabung, wie sie bei weitem bei der Mehrzahl der Menschen im Allgemeinen angetroffen wird.

Wenn auch die Anzahl solcher gänzlich unbegabter und bildungsunfähiger Individuen noch durch diejenigen vergrössert wird, bei denen wegen ihrer nur äusserst geringen Begabung, oder wegen einer schlechten Stimme die gesangliche Ausbildung in der Schule versäumt worden ist, so bleibt doch das Verhältniss der Anzahl dieser zu der Zahl derer, die, wenn auch kunstlos, so doch immerhin richtig in den Gesang des Chorals einzustimmen vermögen, ein sehr kleines und wird bei dem Gemeindegesang um so weniger ins Gewicht fallen, als solche Gesangsunfähige, im Bewusstsein ihrer Unfähigkeit, in den meisten Fällen lieber gänzlich schweigen werden.

Wie wir sehen, vermag die Schule einen grossen Einfluss auf den kirchlichen Gemeindegesang auszuüben, obwohl damit nicht gesagt sein soll, dass der Schulgesangunterricht als eine blosse Vorbereitung auf den Kirchengesang angesehen werden müsse. Da nun aber in deutschen Landen es kaum eine Dorfschule giebt, in welcher nicht der Gesang gepflegt würde, so kann man mit Fug und Recht annehmen, dass die Ausführung des Chorals keineswegs gesanglich ganz unvorbereiteten Massen anvertraut wäre. Vielmehr sind dieselben sehr wohl fähig, jenen Anforderungen in Bezug auf Richtigkeit und Reinheit des Gesanges zu entsprechen, wenn sie sich unter guter Leitung befinden, und wenn sie, wie das ja in den einzelnen Gemeinden meistens der Fall, einigermaassen constant in Bezug auf die einzelnen Individuen bleiben, aus denen sie bestehen.

Die zur Leitung des Gemeindegesanges angestellten kirchlich-musikalischen Beamten finden also weder eine ganz ungebildete, noch ganz bildungsunfähige Masse vor; es muss daher ihre Aufgabe sein, zu sorgen, dass der Gesang nicht blos dem entsprechend ausgeführt werde, wie es die von der Gemeinde dargebrachte Leistungsfähigkeit gestattet, sondern sie müssen auch bestrebt sein, den Gesang durch die ihnen zu Gebote stehenden Mittel so weit wie nur möglich zu fördern; es muss die Kirche in musikalischer Beziehung, wenn auch den einzelnen am Gesange sich betheiligenden Personen unbewusst, gewissermaassen eine Fortsetzung der Schule sein.

Nur so vermag der Choralgesang ein Bildungsmittel des Volkes in musikalischer Hinsicht, dann aber auch in der That eines der wirksamsten, zu werden, das seinen befruchtenden Einfluss auch auf die anderen Gattungen der Musik zu äussern sicher nicht verfehlen wird.
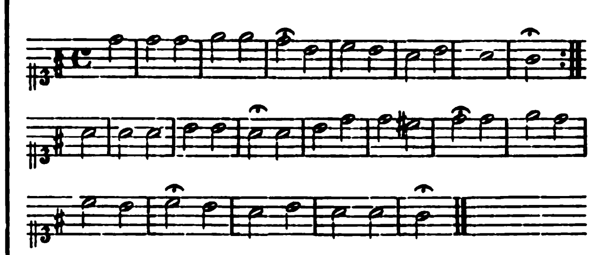
Von diesem Gesichtspunkte aufgefasst, wird man es hoffentlich nicht für etwas Zweckloses, Unfruchtbares halten, wenn der Verfasser es unternimmt, auf einen Umstand näher einzugehen, durch welchen ganz unzweifelhaft jene Bildungsquelle des Volkes demselben mindestens bedeutend verkümmert, wenn nicht allmälig für dasselbe gänzlich verstopft wird.

Der Verfasser hat hier die Tonlagen im Sinne, in welchen die Choralmelodien fast allgemein gesungen werden. Die Tonlage der Choralmelodien hängt ab von der Tonart, in welcher der Choral begleitet wird.

Unter »Tonart« ist hier nicht der Gattungsbegriff für die verschiedenen diatonischen Octavgattungen, wie ionisch, dorisch, phrygisch etc., zu verstehen, auch nicht die allgemeine Bezeichnung für die in der harmonischen Entwicklung der Musik begründeten Scalen Dur und Moll, sondern nur der, obwohl theoretisch nicht correcte, so doch landläufige Begriff, welcher die nach ihren Grundtönen verschiedenen sämmtlichen Dur- und Moll-Scalen zusammenfasst, so dass also z. B. C-dur, G-dur, D-dur etc. in diesem Sinne verschiedene Tonarten sind, obwohl diese drei eigentlich nur ein und dieselbe Tonart, nämlich die Dur-Tonart, blos auf verschiedenen Stufen dargestellt, repräsentiren.

Es ist nun ein ganz allgemein verbreiteter Fehler, dass die Tonarten der Choräle in Rücksicht auf den Gemeindegesang fast sämmtlich zu hoch gewählt werden.

Nehmen wir z. B. den Choral: »Nun danket Alle Gott«, welcher in fast allen Kirchen aus G-dur gesungen wird:
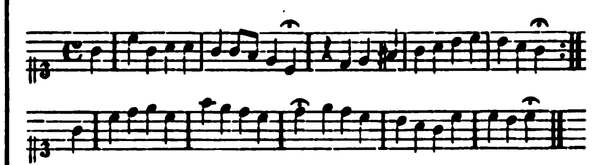


Der Choral hat eine Sexte Umfang $\underline{g}$—$\overline{\overline{e}}$. Es wird zugegeben werden müssen, dass der Umfang von $\underline{g}$—$\overline{e}$ für die weiblichen, oder von *g*—*e* für die männlichen Stimmen viel mehr einer Sopran- resp. Tenorstimme, als einem Alt oder Basse entspricht. Wenn auch hohe Alt- oder Bassstimmen bei fortgesetzter Uebung es dahin bringen, das hohe *d* und *e* noch mit ziemlicher Leichtigkeit ansprechen zu lassen, so dürfte ihnen doch das kräftige Mitsingen bei diesem Choral in einer so hohen Tonlage durch eine grössere Anzahl von Versen hindurch eine bedeutende Anstrengung kosten, zumal bei so langathmigen Noten, wie sie die Choräle verlangen. Setzten wir auch voraus, dass dies nicht in diesem Maasse der Fall wäre, wo bleiben aber die tieferen, die eigentlichen Alt- und Bassstimmen, und warum muthet man denn den Sopranen und Tenören keinerlei Anstrengung zu?

Und doch hat der Verfasser diesen Choral schon in A-dur, also noch einen ganzen Ton höher singen hören!

Ein anderes Beispiel:

Den Choral: »Dir, dir, Jehova, will ich singen« hört man fast allgemein in C-dur singen:



Dieser Choral hat allerdings einen grossen Umfang; der erste Theil möchte auch allenfalls von hohen Bass- oder Altstimmen ohne besondere Anstrengung ausgeführt werden können, obwohl auch er genau sich in den Grenzen bewegt, welche der Sopran-Schlüssel für diese Stimme vorschreibt. Der zweite Theil dagegen entspricht vollkommen dem Umfange eines schon ziemlich hohen Soprans.

Noch ein drittes Beispiel:

Der Choral: »Christe, du Lamm Gottes« hat den ganz geringen Umfang einer Quinte. In den Choralbüchern steht er

gewöhnlich in G-dur. Auch hier ist also auf die Alt- und Bassstimmen keine Rücksicht genommen; denn die Quinte $g—d$ gehört schon den oberen Tönen der Sopranstimme an, oder bietet ihnen wenigstens, besonders auch den Tenören, die bequemsten und ihnen angenehmsten Töne.

So ist es durchgehends. Fast bei allen Chorälen wird die Tonart so gewählt, dass die Melodie des Chorals wohl einem Sopran oder Tenor, nicht aber einem Alt oder Bass gerecht wird, und zwar werden sie nicht blos so gesungen, sondern in diesen Tonhöhen stehen sie auch in den zum Gebrauche beim Gottesdienste bestimmten Choralbüchern verzeichnet; oder vielmehr, weil sie in diesen Büchern so verzeichnet stehen, desswegen werden sie auch in den Kirchen so gesungen, und nur selten ist es dem Verfasser vorgekommen, dass er die Choräle transponirt hat singen hören. Wenn dies geschah, so war es meist eine noch höhere Lage, die gewählt wurde, als die, welche in den Choralbüchern angegeben ist. Uebrigens weisen in dieser Beziehung die augenblicklich in Gebrauch befindlichen Choralbücher, soviel deren dem Verfasser vorliegen, eine auffallende Uebereinstimmung auf und unterscheiden sich von einander nur dadurch, dass das eine die Choräle noch höher legt als das andere.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung
bezüglich des Tabulaturbuchs von Arnold Schlick.

Die in Nr. 26 d. Bl. erwähnten sehr verdienstlichen Veröffentlichungen neuester Zeit über das im Jahre 1512 von Arnold Schlick herausgegebene Orgel- und Lauten-Tabulaturbuch sind in der Frage über den Verfasser dieses Werkchens beide in einem Irrthum befangen, welchen wir uns zu berichtigen erlauben. Sie schreiben dasselbe nämlich Arnold Schlick dem Jüngeren zu. Von Herrn Rob. Eitner war auch der »Spiegel der Orgelmacher und Organisten« bei dessen Herausgabe im fünften und sechsten Hefte der »Monatshefte für Musikgeschichte« eben diesem jüngeren Schlick zugeschrieben worden, was er jedoch in dem siebenten bis achten Hefte selbst dahin berichtigt, dass derselbe von dessen »altem, blinden Vater sei«. Dass aber dieser Letztere auch der Verfasser der in eben jenen neuesten Monatsheften theilweise neu herausgegebenen »Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vñ lauten« ist, erhellt ganz klar aus der dabei vorgedruckten Zuschrift von »Arnolt Schlick der Jung dein vndertheniger sone« nebst der darauf folgenden »Antwort Arnolt Schlicken vff die bitt seines sons«. Der Sohn fordert in seiner Zuschrift den blinden Vater auf, er möchte seine, des älteren Schlick, »Kunst, auf der Orgeln, Lauten und Gesang etwas Artliches zu tabuliren und notiren, durch die Druckerei ausbreiten lassen«; der Vater aber antwortet: »Dir als meinem lieben Sohn zu willfahren, will ich soviel mir möglich zu einem Anfang und Prob etlich Gesang und Liedlein, leicht zu singen auf die Orgeln und Lauten zu setzen und tabuliren zu machen unterstehen, und dir zu besichtigen und in den Druck anzuschicken hiemit befohlen haben«. Damit stimmt überein, dass das dem »Spiegel der Orgelmacher« etc. vorgedruckte Privilegium gegen den Nachdruck (datirt vom 3. April 1511) zugleich auch die »Tabulatur und dergleichen zu den Orgeln und anderen Saitenspielen dienstlich, so er in kurz auch aufzurichten und an den Tag zu bringen Willens sey«, in sich befasst. Der Irrthum bezüglich des Autors ist ohne Zweifel dadurch entstanden, dass man die Zuschrift des Sohnes für eine Dedication des Tabulaturbuches an den Vater angesehen hat, während doch der Inhalt beider Schreiben ganz unzweideutig darthut, dass Arnold Schlick der Aeltere der Verfasser sowohl des »Spiegels etc.« (in der Vorrede zu den Tabulaturen als sein »Orgelbüchlein« erwähnt) als auch des Tabulaturbuches ist.

J. Faisst.

Zwei Briefe.

(Von Boieldieu und Halévy.)

Mr. Naudet, aide de Camp du Ministre de la guerre Mal Soult. } *Diese Ueberschrift von fremder Hand.*

Monsieur

Je regrette bien de n'avoir pu répondre plus tôt à la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'ecrire pour me recommander Mr. Carpentier, mais etant parti pour la campagne aussi tôt après la séance du jugement de l'Académie, je me suis trouvé dans l'impossibilité de vous dire plus tôt tout le desir que j'ai eu d'etre agréable à Vous, Monsieur, et à Mr. Carpentier. Mais comme avant tout il faut agir consciencieusement nous n'avons pu donner que le 2me prix à votre protégé. Avec bien peu de chose de plus dans sa Cantate [»Le Contrebandier Espagnol«] il eut mérité le 1er prix, mais ce peu de chose, qui a souvent tant d'importance dans les productions musicales, etait mieux senti dans la Cantate de Mr. This. [Alphonse Thys.]

Avec du travail et l'étude des effets dramatiques je ne doute pas que Mr. Carpentier ne soit plus heureux l'année prochaine; et si, à cette epoque, je puis, d'accord avec ma Conscience, lui être bon à quelque chose, croyez, Monsieur, à tout le plaisir que j'aurai à lui rendre justice.

Recevez je vous prie l'assurance des sentimens de la haute consideration avec les quels j'ai l'honneur d'être

Monsieur votre très humble et très obeissant serviteur

Boieldieu

toujours muet et forcé de renoncer pour jamais à la composition.

P. S. La place que j'avais à l'ancienne Musique du Roi, m'eut été bien utile à celle qui vient de se former. Mais je n'ai pas été assez heureux pour être compris dans sa réorganisation.

14 Juillet 1833.

Vendredi 7 Avril 1854.

Monsieur,

je m'empresse de répondre à votre lettre. Gardez vous de vous abandonner à votre fatale pensée! Sans vous connaître, je vous en supplie!

Je vous remercie de votre confiance en moi, mais il faut avoir en moi une confience entière. Ce n'est pas à vingt ans qu'il faut désespérer d'un secours de la Providence. Il faut travailler, Monsieur, et chercher dans le travail un remède à vos maux.

Venez me voir un de ces matins, quand vous le voudrez, demain si vous recevez cette lettre à temps, ou dimanche à neuf heures, ou de neuf à onze, nous causerons ensemble, et je ferai tous mes efforts pour vous rendre le courage, et j'y réuscirai, croyez le bien.

F. Halévy.
45. Rue de Provence.

(Im Besitz der k. Bibliothek in München.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Prag.** *F. D.* Ein erfreuliches Ereigniss ist es, das ich Ihnen heute mitzutheilen habe — Robinson, der vor Jahren in Prag engagirt war, dann einige Zeit im Auslande seine Stimme und Schule vervollkommnete, ist uns wiedergewonnen. Ein Baryton, wie er wohl schwerlich sich in Deutschland wiederfinden dürfte, ist mit ihm unserer Bühne einverleibt und der italienischen Oper ihr Bestand gesichert. Damit sei aber zugleich das Bedauern über diese Einseitigkeit ausgedrückt. Den Ansprüchen einer deutschen Musik kann er nicht genügen; Telramund, Der fliegende Holländer, Vampyr u. s. w. waren schon früher unbequeme Rollen für ihn, und auch gegenwärtig scheinen ihm diese Fächer nicht zuzusagen. Soll daher die deutsche Oper in würdiger Weise gepflegt werden, so müsste nothwendiger Weise noch eine neue Kraft herbeigezogen werden, und ich wünschte, dass dieser bescheidene Wunsch eines Musikfreundes an den Ohren unseres so strebsamen Wirsing nicht

spurlos vorübergehen möge. Auch Frl. Löwe ist eine vorzügliche Acquisition für das deutsche Theater, und wir können mithin einer genussreichen Wintersaison entgegensehen. — Referent hatte in letzter Zeit Gelegenheit, mehrere deutsche Bühnen zu besuchen und muss mit grossem Vergnügen bemerken, dass ein Tenor, wie unser Vecko, nirgends zu finden ist. Seine Schule und Stimme, vor Allem aber seine musikalischen Kenntnisse und die Fähigkeit, die umfangreichsten Partien binnen kurzer Zeit seinem Repertoire einzuverleiben, verdienen mit Anerkennung hervorgehoben zu werden. Was im Uebrigen die musikalischen Zustände unseres vom alten Ruhme zehrenden Prag betrifft, so sei mit Bedauern an diesem Orte bemerkt, dass jedes kleine Städtchen drüben im »Reich« uns weit voran ist. Konzerte, Oratorien u. s. w. sind nur mit Mühe zu Stande zu bringen und tragen das Gepräge des Handwerksmässigen allzusehr an sich, um einen ungetrübten Genuss zu gewähren. Jahrelang bestand hier ein Orchesterverein unter der bewährten Leitung des Kunstmäcens Apt; das Interesse des Publikums nahm ab, die Mitglieder des Vereins wurden lässig — der Verein löste sich auf. So sind wir im musikberühmten Prag auf Wohlthätigkeitsconcerte angewiesen, und es bewährt sich hier im wahren Sinne das Wort: Vernunft wird Unsinn, »Wohlthat Plage«. — Möge es sich zum Bessern wenden!

✻ **Berlin.** Auch die Kroll'sche Sommeroper geniesst die Früchte der neuen Gewerbeordnung, welche allen Bühnen gestattet, die Meisterwerke der klassischen Literatur aufzuführen, die bisher den königl. Bühnen vorbehalten blieben. Die Sommeroper hat sich daher beeilt, mit Hülfe eines Gastes aus Danzig, Herrn Melms, Mozart's »Don Juan« aufzuführen, den eine Menge der Zuhörer, die wahrscheinlich noch nie ins Opernhaus gelangt waren, als Novität zu betrachten schienen. So werden wir bis in die untersten Volksschichten hinunter also immer »klassischer«.

✻ **Kopenhagen.** Die Sommerfeste wollen noch immer kein Ende nehmen. So wird u. a. am 24. d. ein grosses Gesangfest bei Faaborg auf Fühnen stattfinden. Der Besitzer von Holstenhus, Kammerherr Holsten-Carisius, auf dessen Grund der Festplatz belegen, hat eine Prämie für die beste Gesangsleistung ausgesetzt, und es werden u. A. Lieder gesungen werden, die von dem bäuerlichen Dichter Mads Hansen gedichtet und von einem bäuerlichen Musikgenie, Häusler Hans Hansen, componirt sind. Es macht sich hiebei der Wunsch geltend, dass es Gebrauch werden möge, dass Leute mit Namen wie Hansen sich einen andern beilegen, da Dänemark so viele Hansen hat, welche als öffentliche Personen gelten können, dass es unmöglich ist, sie von einander zu unterscheiden. Nach dem Kopenhagener Adressbuch giebt es hier nicht weniger als 1057 Hansen! Das ist doch zu viel von einer Familie.

✻ **Paris.** Die Theater fristen ein einsames Dasein. Doch ist zu erwähnen, dass die Grosse Oper den »Propheten« nach zweijähriger Pause wieder zur Aufführung gebracht hat. Dieses Ereigniss wurde nicht ganz mit der gebührenden Theilnahme aufgenommen, obgleich die Schlittschuhscene als ein Muster von Vollendung gerühmt werden muss. Man hat nie so Schlittschuh laufen sehen. Herr Elliot und Frl. Frederika vom Alcazar übertrafen sich selber. Um auch das Kleinere nicht zu übersehen, bemerke ich, dass Herr Villaret zum ersten Male den Johann von Leyden sang, und zwar sehr gut. Diese Rolle, von Roger »geschaffen«, hat nur vier Repräsentanten in Paris gehabt: Roger, Gueymar, Chapuis und Villaret. Das erste Auftreten eines jeden derselben bezeichnet eine neue Phase in der Geschichte dieser Oper. Für die Pariser wenigstens; man ist jetzt hier allen Ernstes zu der Ansicht gekommen, die Oper sei um des Sängers willen da, nicht aber der Sänger um der Oper willen. Das Werk ist die Nebensache, der Sänger oder die Sängerin aber Hauptsache — es sei denn, dass es Schlittschuhläufer in dem Stücke giebt, deren Leistungen dann freilich den Kern und die Wesenheit desselben ausmachen. Der selige Meyerbeer hat es nicht anders gewollt.

✻ Von einem bemerkenswerthen Konzert, welches die Militärtrommler im verflossenen Winter in Lausanne veranstalteten, geben wir nachstehend die Speisekarte.

»GRANDE SALLE DU CASINO.
Dimanche 29 *novembre* 1868,
CONCERT
DONNÉ PAR LES TAMBOURS DE LAUSANNE AU PROFIT DES INONDÉS.

PROGRAMME.

Première Partie.

1. Plusieurs dianes, exécutées par la troupe.
2. Principes généraux de la batterie, par Chavan, tambour-major.
3. Marches étrangères et batteries diverses, par Grandchamp et Blanc.
4. Diane sur trois caisses, par Chavan, tambour-major.
5. *Fra Diavolo*, par la troupe.

Seconde Partie.

6. Marches fédérales et petite ordonnance, exécutées par la troupe.
7. *Malakoff* (fantaisie), par Chavan, tambour-major.
8. *La Boiteuse*, par Wuistaz, Collet, Blanc et Jaccard.
9. Rigodons, par le jeune tambour Stauffer.
10. Retraite française, par la troupe.
11. Retraite fédérale redoublée, par la troupe.

Prix des places premières, 1 franc. Secondes, 60 centimes. On peut se procurer des billets à l'avance chez MM. Ammann et Parmentier, place Saint-François. La salle sera ouverte à 7 heures. On commencera à 8 h. et demie.

Les tambours de Lausanne, confiants dans l'esprit fédéral des citoyens, espèrent que leurs frères de toutes armes, tout en prenant part à une récréation militaire, voudront bien concourir au soulagement de nos Confédérés malheureux.«

✻ In **Dorpat** wurde Ende Juni ein esthnisches Gesangfest begangen zur Feier des fünfzigsten Jahrestages der Befreiung von der Leibeigenschaft, beim schönsten Wetter und unter musterhafter Ordnung der dabei betheiligten circa 15 Personen. Man bewährte sich als concerttüchtig und machte die Masse der Esthen auf die deutschen Besucher einen durchaus intelligenten Eindruck.

✻ **Hamburg.** Die bedeutendsten Mitglieder unserer Oper sind nun in alle Winde zerstreut. Eine Correspondenz der »Hamb. Nachrichten« aus Karlsbad, die sich aber hauptsächlich mit den Vorzügen der Laube'schen Direction beschäftigt, sagt darüber: »In der Leipziger Oper, die ein vorzügliches Orchester und einen kräftigen Chor zur Verfügung hat, trat Fräul. Therese Schneider vom Hamburger Stadttheater ihre Stellung als dramatische Sängerin an. Sie that dies mit den bedeutenden Mitteln, die wir den Lesern nicht erst zu schildern haben und namentlich als Fidelio fand sie eine so enthusiastische Aufnahme, dass sich die Leipziger von Herzen zu einem Besitz Glück wünschen, um den wir in Hamburg ärmer geworden. Auch Frl. Eleonore Hahn hat in diesen Tagen in Wien das Gounod'sche Gretchen mit einem Erfolge gegeben, der ihr ein Engagement am kaiserlichen Hofopernhause verheisst. Herr Robinson hat die Prager mit seinem Nelusko zu einem Furore hingerissen [s. Prag] und Herr Ferenczy ist seit Monaten schon in Berlin in guter Wirksamkeit. Seit vielen Jahren hatten wir während des letztverflossenen Winters wieder ein Opernpersonal, welches uns die Zeit ins Gedächtniss zurückrief, wo Frl. Johanna Wagner, Frau Marlow, Frau Maximilien, die Herren Schütky, Lindemann u. a. unter Maurice-Wurda vereinigt waren. Leider aber gerieth das Stadttheater unter den Hammer in Privat-Eigenthum, und von Direction zu Direction, ohne dass dem Publikum zu einem Besinnen, geschweige denn zu einer rettenden Dazwischenkunft Zeit gelassen ward — bis zu der jüngsten, die besten Kräfte nach allen Richtungen hin zerstreuenden Katastrophe. Von dieser traurigen Epoche des Sloman'schen Hausbesitzes wird die Kunstgeschichte dereinst nur wenig und desto mehr werden die Acten des Handelsgerichts darüber zu berichten haben.« — Trotz jener zum Theil vorzüglichen, wenn auch überall mehr oder weniger mangelhaft geschulten Stimmmittel war unsere Oper nicht im Stande, auch nur eine einzige, in allen Theilen abgerundete vorzügliche Leistung hervorzubringen. Dies ist der stärkste Beweis für die völlige Unfähigkeit der Direction, des Theaterdirectors wie des Kapellmeisters; und wenn die »Kunstgeschichte« dereinst hierüber ein Wort verlieren sollte, so wird sie auch nicht anzumerken vergessen, dass gewisse Leute, die jetzt vom Karlsbader »Elephanten« aus mit gewaltig ernster Miene den Kunstrichter spielen, hier am Orte und zu rechter Zeit Nichts anzubringen wissen als lobende Schönrednerei, durch welche Niemand gebessert und nicht einmal an seine Mängel erinnert wird.

✻ **Hamburg.** Für den Anfangs Mai verstorbenen Organisten G. Armbrust (über welchen wir noch Näheres mittheilen werden) wählte der dortige Gesangverein, genannt »Bachgesellschaft«, jetzt als neuen Dirigenten den Musikdirector und Organisten an der Marienkirche Hermann in Lübeck, der die Wahl angenommen hat und schon am 1. Sept. die Uebungen beginnen wird. Herr Hermann als ein robuster Dirigent wird hoffentlich wieder etwas mehr Leben in diesen Verein bringen. Er bleibt übrigens in seiner Lübecker Stellung und kommt zu den Uebungen per Eisenbahn hierher — für uns hier eine neue und daher etwas ungewohnte Art einen Chorgesangverein zu leiten.



ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. Juli 1869. **Nr. 30.** IV. Jahrgang.

Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

Geschichte des Concertwesens in Wien. Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. Wilhelm Braumüller. XV und 438 Seiten in gr. 8.

(Fortsetzung.)

Wir dürfen nicht vergessen, dem letzten Citate auch noch diejenigen Worte anzufügen, welche der Verfasser unmittelbar folgen lässt; wir geben sie hier als letztes Beispiel, wie gänzlich ungeneigt derselbe ist, auf Händel'sche Kunstwerke und englische Kunstübung irgendwie Rücksicht zu nehmen, selbst da, wo ohne sie eine kunsthistorische Erklärung unmöglich ist. »Nun erhob sich — sagt er — über der weithin strahlenden Doppelkrone Haydn's, des Quartetten- und Symphonien-Dichters, plötzlich eine dritte noch glänzendere. Die Schöpfung und Jahreszeiten verdunkelten Haydn's Instrumental-Compositionen, das Greisenalter dieses Ewigjungen überflügelte seine Jünglings- und Manneszeit! Auf der Höhe seiner Tage und seines Ruhmes vollbrachte Haydn noch zwei künstlerische Thaten wie diese Oratorien, oder vielmehr er empfing sie mit einer Bescheidenheit ohne Gleichen, als unverdiente Geschenke aus Gottes Hand«. (S. 26.) Soviel über den Ursprung dieser Werke; im Folgenden wird dann ihre Wirkung auf die Zeit geschildert. Wir haben uns vergebens den Kopf zerbrochen, was der Herr Verfasser mit jenen Worten über den Ursprung der schönen Haydn'schen Oratorien eigentlich sagen wolle, nämlich mit der Satzverknüpfung »oder vielmehr«. Waren dies in einem besonderen Maasse »unverdiente« Geschenke von Oben, oder erhöht es nur um so mehr Haydn's Bescheidenheit, dass er sie so empfing? Aber was wäre damit über ihre Entstehung als Werke der Kunst gesagt? — Wir wissen wohl, dass auch dem besten Schriftsteller nicht alle Sätze gleich gut gerathen, und es wäre kleinliche Mäkelei, ohne zwingende Gründe hierbei zu verweilen. Aber eben ein solcher Grund veranlasst uns, den angeführten, wie es scheint einem neumodischen Kunstpietismus zu Liebe geprägten Ausdruck nicht unbemerkt durchschlüpfen zu lassen; denn eins der interessantesten musikalischen Phänomene, die es giebt, wird durch ihn nicht erklärt sondern vielmehr verdeckt. Das fromme Gefühl, welches Vater Haydn überkam, als seine letzten Oratorien freudig Form und Gestalt annahmen und der Guss gelang, war mehr als eine anerzogene Rosenkranz-Anhänglichkeit; es war in dem gegenwärtigen Falle tief begründet. Begründet nicht in dem religiösen Stoffe, sondern in der künstlerischen Formthätigkeit. Nachdem er besonders durch seine Quartette und Symphonien so Herrliches geleistet und in gerader aufsteigender Entwicklung seiner ausserordentlichen Gaben in stets regem Schaffen und in unaufhörlichem Trachten nach Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, also in der fruchtreichen Vereinigung von Genie und künstlerischem Verstand, sich alle Musikstätten Europas erobert hatte — überraschte er die Welt endlich mit zwei Werken, deren Entstehung ihn selber überraschen musste. Sie standen in reifer Gestalt da, und doch war diese Gestalt nicht aus ihm selber geboren, nicht auf dem Wege mühevoll freudigen, stufenweisen Aufstrebens erreicht, wie die seiner Symphonien Sonaten und Quartette. Zwischen »*Tobia*« und »Schöpfung« liegen wohl zwanzig Jahre und kein Weg führt von dem einen dieser Werke zu dem andern. Es besteht zwischen beiden eine unausgefüllte Lücke. So ist es nicht bei den Tonsetzern, die das produciren, wozu ein angeborner Beruf treibt; dort findet man genetischen Zusammenhang, Stileinheit, Entwicklung von dem ersten freien Versuche bis zum letzten meisterlichen Gelingen. Wie verhielt es sich nun mit Haydn in dieser Hinsicht? Bei »*Tobia*« empfing er mit den italienischen Worten zugleich auch die feststehende Form des italienischen Oratoriums; und noch viel willenloser und entschiedener empfing er mit dem englischen Texte der »Schöpfung« die Form des englischen, d. h. des Händel'schen Oratoriums. Seine Schöpfung war eine Nachschöpfung; sie war das Product der Ueberraschungen, Rührungen und Erschütterungen, welche die Anhörung Händel'scher Oratorien in einem solchen Kunstgeiste bewirkte. Dieses berücksichtigt, lässt sich Alles erklären, sowohl die Kunstthat wie auch das frommdemüthige Gefühl des Autors. Jede Note war das Erzeugniss seines Genies; aber das Ganze kam nicht von Haydn, sondern »von Gott« — nämlich von Händel, und war dennoch ganz und gar das Werk einer neuen Zeit! Solche Phänomene löst der kindlich-demüthige Geist (auch C. M. von Weber gehört hierher) durch Gottergebung, der selbstisch-hochmüthige (beispielshalber sei der Gluck'sche Spontini genannt) durch unduldsame Ueberhebung. Und nirgends lässt sich wohl die Macht und Bedeutung der künstlerischen Form, also das was der Hr. Verfasser sonst mit Vorliebe zu betonen pflegt, deutlicher oder an einem imposanteren Beispiel demonstriren, als bei diesen letzten Werken Haydn's, die der Autor als ein

Geschenk empfand und die gewirkt wurden von einer feststehenden Kunstform, einer allgemein verbreiteten Stimmung der Zeit und dem genau entsprechenden melodischen und malerischen Talente des Componisten. So entstand Haydn's Product wie das Gewächs nach einem Gewitterregen, durch eine starke Befruchtung von aussen.

Die entgegenkommende Stimmung der Zeit war es auch, welche die seltene Fülle öffentlicher Beifallsbezeugungen veranlasste. Herr Dr. Hanslick liebt es mit Vater Haydn zu tändeln; er sagt: in Paris prägte man nach der Aufführung vom Jahre 1800 »eine Medaille auf Haydn. Man weiss, welche Freude der kindlich bescheidene Mann mit der grossen goldenen Ehrenmedaille hatte, welche ihm am 10. Mai der Wiener Magistrat verlieh, und die er am rothen Bande trug, wenn er Besuche erwartete. Die Ehrenbezeugungen, Diplome und Medaillen, die damals von allen Enden Europas in dem kleinen Haus der Gumpendorfer Vorstadt zusammenströmten, haben eine viel grössere und ganz andere Bedeutung, als ähnliche Auszeichnungen in unserer decorationssüchtigen und decorationsreichen Zeit, wo der einfältigste Virtuose sich kaum mehr ohne einen Orden ans Clavier setzt. Ein betrübendes Gegenstück zu diesen Auszeichnungen fügen wir nicht ohne Beschämung bei. Als Kaiser Franz im Jahre 1808 den Leopoldsorden für ‚verdienstvolle Oesterreicher' stiftete, erwartete man, dass auch Haydn unter der Zahl der Decorirten sein werde. Haydn hörte davon, und liess sich in seiner namenlosen Güte herab, sich auf diese Auszeichnung zu freuen. Er hatte sich schon ausgedacht, dem Kaiser bei der Dank-Audienz zu sagen, dass von allen seinen Compositionen ihm keine so werth sei, als das kleine Lied ‚Gott erhalte Franz den Kaiser'. Man hat ihn aber nicht in die Lage versetzt, von dieser Dankrede Gebrauch zu machen. Griesinger, Biogr. Notizen, S. 107«. (S. 27.) Eine solche Dankrede unterscheidet sich doch wohl um Nichts von derjenigen, welche der »einfältige Virtuose« bei ähnlichen Gelegenheiten zu produciren pflegt. Haydn, der verdienstvolle Europäer, sah in Folge seiner langen Dienstbarkeit die Oeffentlichkeit an wie eine grosse Herrschaft, der er mit Musik aufwartete und die ihn dafür zu beloben und zu beschenken pflegte. Wir stellen die »viel grössere und ganz andere Bedeutung« der Haydn'schen Ordens-Medaillen-Ringe- und Schnupftabaksdosen-Sammlung vor andern in seiner oder unserer Zeit in Abrede. Ein solcher Tand wird überall in gleichem Sinne präsentirt und zu seiner Annahme wird der gleiche conventionell bescheidene Gesichtsschnitt erfordert; der geistreichste Mensch muss hier einfältig werden, und der »einfältigste Virtuose« wird ein Mann von Geist. Der Hieb des Verfassers auf unsere »decorationssüchtige und decorationsreiche Zeit« und auf »unseren« einfältigen Virtuosen ist wohl am Orte; wir fürchten nur, dass er Niemand trifft. Wollte der Herr Verfasser hier gegen ein augenscheinliches Uebel wirken, so hätte er seinen Satz zu einer wirklichen Spitze zuschärfen müssen. Wäre zum Beispiel gesagt, ein Orden an Haydn gegeben müsse doch immerhin eine grössere Genugthuung erwecken, als einer der an diejenigen fällt, die zur Zeit in Wien die erste Violine spielen; und wenn Vater Haydn sein Kästchen auskramte oder bei Besuchen die Wiener Medaille anlegte, so sei es dem Kunstfreunde nicht zu verargen, wenn ihm hieraus doch noch etwas mehr von dem Glanze wahrer Kunst entgegen leuchte, als z. B. aus der Ordensleiter, die an Herrn Hofkapellmeister Herbeck's Dirigentenfrack befestigt ist. Wäre dies bescheidentlich gesagt, so würden die betreffenden Herren zwar den Schnupfen bekommen und den Herrn Verfasser eine Zeitlang nicht mit gewohnter Lebhaftigkeit begrüssen; aber es könnte doch dazu beitragen ihren Organismus zu reinigen. Wer wirklich den Pelz waschen will, muss sich schon entschliessen ihn nass zu machen, es giebt kein anderes Mittel. Der »einfältige Virtuose« aber — mit Verlaub zu sagen — ist eine Einbildung, er existirt nirgends. Wer ist im concreten Falle einfältig? Hierüber werden sich die Stimmen stets zersplittern. Referent hält z. B. den aus Wien stammenden Clavierspieler E. Pauer in London für einfältig, d. h. für einen Musiker, bei welchem die Noten über den Verstand gehen und der im letzten Grunde dort Musik treibt nur der Noten d. h. der Banknoten wegen; Herr Hanslick dagegen hält denselben Herrn Pauer für so bedeutend, dass er ihm bei einer früheren Gelegenheit einmal (zum Erstaunen Aller, welche die Sachlage genauer kennen) einen fördernden Einfluss auf die gesammten Londoner Musikverhältnisse nachgerühmt hat! Ueber die Anwendung des besagten Prädikates wird sich also schwerlich eine Einigung erzielen lassen, und es dürfte sich empfehlen — wenigstens wäre es durchaus logisch — jeden Kleinen oder Grossen aus alter oder neuer Zeit, der auf solche Decorationen Werth legte und sie anlegte, insofern für einfältig zu halten. Statuirt man Ausnahmen mit »viel grösseren und ganz anderen Bedeutungen«, so wird der »einfältige Virtuose« pfiffig genug sein diesen Ausnahmen zu folgen oder, falls seine Zwerghaftigkeit ihnen gegenüber zu augenscheinlich ist, auch für sich das Recht der Existenz geltend machen, auch für seine Verhältnisse in der Decoration eine grosse und ganz besondere Bedeutung erblicken. Kurzum, da der verehrte Herr Verfasser den Gegenstand einmal berührte, so hätten wir zu Nutz und Frommen der sehr verbreiteten Heerschaar der »Einfältigen«, die in Ausreden und Beschönigungen überaus pfiffig sind, gewünscht, dass deutlich und trocken gesagt wäre, Haydn sei in all diesen Dingen mehr Kind als Mann gewesen. —

Wir kommen nun noch einmal auf die Tonkünstler-Societät zurück. Nachdem sie einige Jahre hindurch Oratorien aufgeführt hatte, unternahm sie, der Abwechslung wegen gemischte Akademien zu geben, »in welchen neben der Schaustellung virtuoser Kunstfertigkeit auch die grösseren Formen der Orchestermusik, Symphonien, Ouvertüren eine gebührende Vertretung fanden, und zum erstenmal in den Vordergrund rückten. Die erste solche Akademie*) fand am 17. März 1777 statt. Der Anschlagzettel sagt: ‚Bisher war es gewöhnlich, jederzeit ein Oratorium von einem berühmten Meister zu geben, da aber die beste Sache, wenn sie allgemein und zu oft wiederholet, dem Liebhaber unangenehm wird, so hat man für diesmal zur Abwechslung eine andere Einrichtung getroffen. Es werden also Montag statt dem Oratorium, um das Vergnügen der Liebhaber der Künste durch ausgesuchte Neuheit zu ergötzen, und von dem bisher Gewöhnlichen abzugehen, Symphonien, Chöre, Cavatinen, Concerte und Arien von den besten Meistern verfasst und von den geschicktesten Künstlern ausgeführt zum Vorschein kom-

---

*) Das Programm derselben lautet: 1. Grosse Symphonie von Ordonnez (k. k. Landschaftsbeamter). 2. Chor von J. Haydn. 3. Cavatine von Traëtta (gesungen von Dlle. Cavalieri). 4. Ein neues Violinconcert, componirt und vorgetragen von Herrn Paisible, Kammervirtuos der Herzogin von Bourbon. 5. Grosse Symphonie von Herrn Kohaut. 6. Aria, gesungen von Herrn Christof Arnobaldi, genannt Comaschino. 7. Grosses Concertino für mehrere obligate Instrumente, worin sich der Compositeur, Herr Kohaut, selbst hören lässt. 8. Neue Cantate von Herrn Chr. Wagenseil, gewesener k. k. Kammercompositeur. (Soli: Dlle. Cavalieri, Madame Vitadeo, Herr Ponschab.) (S. 31—32.)

men'«. (S. 23.) Wie aus den komischen Zwischenspielen der alten *Opera seria* sich die komische Oper entwickelte, so, kann man sagen, entsprang diese »ausgesuchte Neuheit« der gemischten Concerte aus den buntscheckigen Zwischen-Musiken, mit welchen die Oratorien gespickt wurden. Den Kern derselben bildete selbstverständlich die Instrumentalmusik, und diese Art Concertmusik ist es, welche sich in den sogenannten philharmonischen Concerten bis auf den heutigen Tag der eifrigsten Pflege, der allgemeinsten Verbreitung und der besten Organisation erfreut. Dem entgegen ist das Vocalconcert oder, wie man wohl am einfachsten sagen kann, das Oratorienconcert sehr unentwickelt geblieben und dadurch entschieden in Nachtheil gesetzt gegen das »gemischte«. Trotz Haydn Schneider Spohr Mendelssohn u. A. kann man doch nicht behaupten, dass die Production im oratorischen Fache auch nur annähernd Schritt hielt mit den mächtigen Neubildungen auf instrumentalem Gebiete, die in Beethoven culminirten. Die ersten Meister dieser Periode, Mozart und Beethoven, haben sich überhaupt kaum mit dem Oratorium befasst, oder in Leistungen, die von allen ihren Werken am meisten zu beanstanden sind. Die Concertübung folgt natürlich dem Laufe der Production.

Die Wiener Tonkünstler-Societät begann zwar mit dem, was damals als Concert bereits fertig vorlag, mit dem Oratorium, aber man kann bemerken, dass ihre Mittel eigentlich von Anfang an sie auf das instrumentale Gebiet hinwiesen. Die Zahl der Mitwirkenden betrug nach dem bereits angeführten Briefe Mozart's und nach der Angabe der Original-Anschlagzettel 180; die Besetzung war also eine starke. Die kaiserliche Hofkapelle bildete den Grundstamm derselben. Von Directoren und Nebenpersonen abgesehen, bestand diese Kapelle in den Jahren 1772 bis 1792 aus 71 Personen, von denen 28 sangen und 43 spielten; und zwar standen Sänger und Spieler in einem solchen Missverhältnisse, dass neben 22 Violinisten z. B. nur 2 Männer und 4 Knaben als Sopranisten fungirten.*) Von 1793 bis 1823 stellt sich das Verhältniss für den Gesang noch ungünstiger, namentlich in den Oberstimmen; bei Sopran und Alt wirkte nur je Ein Erwachsener neben 4 bis 5 Knaben, und im Ganzen waren unter 102 Ausübenden nur 28 Sänger — gegen 74 Spieler!**) Diese Statistik ist schlagend. Wie viel auch von Gesangkräften herbeigezogen sein mag, es kann weder an Zahl noch besonders an Durchbildung dem Orchester die Waage gehalten haben. Und was noch schlimmer ist: nirgends gewahren wir, dass dieser Mangel erkannt und zu seiner Abhülfe, zu einer gründlichen Ausbildung des Chorgesanges, ein Schritt gethan wurde. Fasch in Berlin war damals der Erste und für lange Zeit der Einzige, der hierin den rechten Weg betrat. Sein aus unscheinbaren Anfängen emporgewachsener Singverein ist daher als »Berliner Singakademie« der Anreger und das mustergiltige Vorbild geworden für alle späteren Chorgesangvereine, während die unter den günstigsten Verhältnissen ins Leben getretene Wiener »Tonkünstler-Societät« in dieser Hinsicht Nichts für die Kunst geleistet hat. Auch den Choraufführungen mit starker Besetzung (500—1000), welche um 1814 die Wiener »Gesellschaft der Musikfreunde« zu Stande brachte, fehlte der Unterbau; sie hatten daher trotz ihrer grossen Wirkung und der Lust und Liebe aller Betheiligten keinen Bestand.

(Fortsetzung folgt.)

*) L. v. Köchel, Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien, S. 88—91. Die in diesem Buche gedruckten Kapellregister sind mit so grosser Gemüthlichkeit gegeben, dass zu einer genauen Ermittlung des jeweiligen activen Bestandes der k. Kapelle erst ein besonderes Studium erforderlich ist; aber hier kommt es nur darauf an, das Verhältniss zu bestimmen, in welchem Sänger und Spieler der Zahl nach zu einander standen, und in dieser Hinsicht wird man die obigen Angaben als zuverlässig ansehen dürfen.

**) Köchel, ebenda S. 92—95.

Die Tonarten der Choräle,
in Rücksicht auf die Bestimmung des Chorals zum Gemeindegesang.

Von **Reinhold Succo.**

(Fortsetzung.)

II.

Um den Grund zu dieser auffallenden Erscheinung zu finden, müssen wir auf die Entstehung des Chorals zurückgehen.

Es ist eine bekannte Thatsache, dass das, was in unserer Zeit unter »Choral« verstanden wird, erst seit der Reformation datirt. Das, was vor dieser Epoche unter Choralgesang verstanden wurde, ist etwas von jenem ganz Verschiedenes. Auch war im Zeitalter der Reformation der Ausdruck Choral in unserem Sinne noch keineswegs gebräuchlich. Es gab nur Lieder, welche bestimmt waren, beim Gottesdienste von der versammelten Gemeinde gesungen zu werden. Von dem Gemeindegesange in diesem Sinne kann mit Recht Luther als der eigentliche Urheber betrachtet werden.

Es ist wohl mehr als ein blos zufälliges Zusammentreffen mit den Anschauungen der katholischen Religion, dass vor der Reformation ein eigentlicher Gemeindegesang nicht existirte. Vielmehr folgte die Nichtbetheiligung der Gemeinde durch Gesang an dem mit Musik doch so reich ausgestatteten Cultus der katholischen Religion mit Nothwendigkeit aus dem eigenthümlichen Entwicklungsgange, den die Kunst der Musik bis zum Zeitalter der Reformation genommen hatte. Kaum eine andere Kunst hat sich in ihrem Entwicklungsgange so eng an die Kirche angeschlossen, als die Musik; kaum einer anderen ist sie eine so sorgsame Mutter gewesen. In den frühesten Zeiten der christlichen Kirche schlossen sich ihre Gesänge unzweifelhaft bereits vorhandenen Volksgesängen an und wurden damals allerdings auch von der versammelten Gemeinde ausgeführt, wie dies mehrere Nachrichten beweisen. Jemehr sich aber unter der Pflege der Kirche die Musik als Kunst entwickelte, zumal seit der Erfindung des Discantus und des Contrapunkts, d. i. der mehrstimmigen Musik, wich sie immer mehr und mehr von einfachen volksmässigen und natürlichen Formen ab, und artete schliesslich vor dem Auftreten Palestrina's (1524—1590), der zuerst die Musik nach der Seite der Kunst hin eben so wieder in natürlichere Bahnen lenkte, als es durch Luther nach der Seite des Volksmässigen hin geschah, in eine derartige Künstelei aus, dass sie dem reinen und gebildeten Geschmack sich vollständig entfremdete.

Eine natürliche Folge dieses Entwicklungsganges war es, dass im Verlaufe desselben die gesangliche Betheiligung der Gemeinde am Gottesdienste sich nach und nach verminderte und bald ganz aufhörte. Der Chor vertrat die Stelle der Gemeinde, und die Kunstmusik hatte den Volksgesang aus der Kirche verdrängt. Ohne Zweifel hatten hierzu auch die Anschauungen der katholischen Religion beigetragen.

Nichtsdestoweniger war ein Volksgesang neben dem Kunstgesange immer lebendig geblieben im Volke, wenn er auch noch roh und unbeholfen gewesen sein mag, da wegen mangelnder Schulen dem Volke jeder gesangliche Unterricht abging. Aber Lust und Liebe zum Singen waren in reichem Maasse vorhanden, und diesem Verlangen kamen die Anschauungen des evangelischen Cultus halbwegs entgegen. Es ist bekannt, wie Luther und seine Zeitgenossen und nächsten Nachfolger wirkliche Volkslieder zu kirchlichen Gesängen umschufen, in der ausgesprochenen Absicht, dass die versam-

melte Gemeinde sich am Gesange derselben betheilige. Dennoch aber war die Form des evangelischen Chorals, wie sie uns heute in ihrer eigenthümlichen Gestalt entgegentritt, noch nicht gefunden. Die von den Componisten der damaligen Zeit und von Luther selbst für die evangelische Kirche geschaffenen, sich an das Volkslied anlehnenden Gesänge waren zwar volksmässig in dem Sinne, dass sie eine grosse, herrliche Kraft und Tiefe der Empfindung in einer schlichten, auch dem einfachen Menschen leicht verständlichen Form bargen, — und sie stehen in dieser Hinsicht den künstlerischen Compositionen, welche in jener Zeit für die katholische Kirche geschaffen wurden, durchaus ebenbürtig gegenüber, — aber volksmässig in dem Sinne, dass sie auch von dem gesanglich fast gänzlich Ungebildeten hätten ausgeführt werden können, waren sie nicht. Es waren, der Sitte der Zeit entsprechend, vier- oder mehrstimmige Compositionen, deren einzelne Stimmen jedoch sich unter eine Hauptmelodie unterordneten und insofern gänzlich von den damaligen streng contrapunktischen Formen der Musikstücke abweichend, in welchen alle Stimmen gleiche Berechtigung hatten. Dennoch aber war das Wesen des Contrapunkts zu tief in der damaligen Zeit eingewurzelt, als dass nicht auch die Formen dieser einfachen Gesänge noch wesentliche Züge dieser Art zu componiren aufzuweisen hätten. Dadurch aber wurden sie schwieriger auszuführen, als von so wenig vorgebildeten Massen verlangt werden konnte, für welche sie bestimmt waren.

Wahrscheinlich auch zuerst in diesen Gesängen schlugen die Componisten den Weg ein, die Hauptmelodie in die Oberstimme zu verlegen, während früher diejenige Melodie, welche, freilich nicht, als sollte sie die Hauptstimme sein, den anderen Stimmen nur zum Halt, zum Stabe diente, an dem sie sich fortrankten, allgemein in den Tenor gelegt wurde.

Nach und nach, jemehr diese Gesänge in den Kirchen gesungen wurden, wobei die eigentliche Ausführung einem mehrstimmigen Sängerchore oblag, während die Gemeinde in die Melodie desselben einstimmte (erst später wurde es gebräuchlich, statt der begleitenden Stimmen die Orgel allein spielen zu lassen), stellte sich eine Vereinfachung der Melodien als nothwendig heraus. Diese Vereinfachung bezog sich hauptsächlich auf zwei Dinge: das Abschneiden längerer Melismen und besonders auf die rhythmische Gestaltung. Unzweifelhaft leistete diesem Streben nach Vereinfachung auch die sich in dieser Zeit entwickelnde Generalbasslehre Vorschub, die wahrscheinlich ihre Entstehung selbst jenem Streben zum Theil wenigstens verdankt. Dabei verschlägt es Nichts, dass die relativ höchste Entwicklung der Form des Chorals in eine Zeit fällt, die, was Glaubensmuth und Glaubensfreudigkeit anbetrifft, gegen jene erste Zeit der Reformation bei Weitem zurücksteht. Es handelte sich nicht mehr um das Neuschaffen von inhaltsvollen Choralmelodien, sondern blos um die Ausgestaltung der in jener ersten Zeit geschaffenen zu einem besonderen Zwecke, der den Urhebern derselben wohl schon vorschwebte, dessen Realität aber erst verschiedene Entwicklungsstufen durchzumachen hatte, ehe sie gänzlich geeignet wurde, den Geist, der in jenen Schöpfungen lebte, auch in dieser Form zur vollen Erscheinung zu bringen.

Diese Form ist nun die, welche speciell mit dem Namen des evangelischen Choralgesanges bezeichnet wird und in welcher derselbe bis auf unsere Zeit gekommen ist. In seinem Entwicklungsgange hat es nicht an Auswüchsen und Irrthümern gefehlt; auch heute noch kleben der Art und Weise, wie er ausgeführt zu werden pflegt, mancherlei Mängel an, und einer derselben ist eben der Anlass zu den vorliegenden Zeilen. Im Grossen und Ganzen aber ist diese Form die einzig richtige, und es beruht auf einem folgenschweren Irrthume, wenn Männer wie Layritz und Andere, denen in mancher anderen Beziehung Verdienstliches nicht abzusprechen ist, unter Negirung dieses ganzen Entwicklungsganges als eines verkehrten, den Choralgesang auf den Standpunkt zurückschrauben wollen, welchen er im Zeitalter der Reformation innegehabt hatte, — folgenschwer insofern, als der ganze Choralgesang in Frage gestellt werden würde, wenn die Grundsätze jener Männer allgemeine Geltung erhielten.

Glücklicherweise hat der gesunde Sinn des Volkes nicht zugelassen — so sehr auch die Form des sogenannten rhythmischen Choralgesanges von manchen Geistlichen, die sich in demselben so leicht verzeihlichen, weil aus so guter Absicht hervorgegangenen Irrthum befinden, protegirt wird —, dass diese Art, den Choral auszuführen, im Volke Eingang gefunden, trotzdem, dass nunmehr schon Jahrzehnte seit der Zeit vorübergegangen, dass diese Frage zuerst auftauchte und eine Fluth von Schriften für und wider veranlasste.

(Fortsetzung folgt.)

Eine Akademie der Künste in Amerika. (In Poughkeepsie am Hudson im Staate New-York.) Das vierte Jahresverzeichniss der neu aufblühenden grossen Institution für Künste, Wissenschaften und allgemeine Bildung, welche ein edler Mann, Matthew Vassar, in dieser Stadt gründete und die nach ihm *»Vassar College«* genannt ist, ging uns in diesen Tagen zu. (*Fourth Annual Catalogue of the Officers and Students of Vassar College, Poughkeepsie, N. Y.* 1868—1869.) Es ist ein äusserlich und innerlich nach dem grössten Maassstabe angelegtes Institut. Wir theilen hier die Bestimmungen mit, welche die Musik betreffen.

»Abtheilung II: Vocal- und Instrumental-Musik. Die Unterweisung hierin steht unter der Leitung eines Künstlers vom ersten Range. Das höchste Maass der Cultur wird erstrebt, sowohl im Geschmack wie in der Ausübung, und zwar nach Methoden, welche durch Erfahrung sowie durch die besten musikalischen Autoritäten in Europa und Amerika sanctionirt sind. Dem leitenden Professor ist eine volle Zahl [acht, und zwar zur Zeit lauter Damen] befähigter Lehrer beigeordnet. Der Sologesang wird durch einen erfahrenen Sänger [derzeit Emma Cohn] gelehrt, der sowohl in dem italienischen wie in dem deutschen Stil gründlich gebildet ist. Eine Chorklasse, unter der Direction des leitenden Professors, hält zweimal wöchentlich Uebungen und giebt jedem Schüler Gelegenheit ausser der Gesangsbildung auch die Grundrisse der Musiklehre zu erlernen. Weiter vorgerückte Schüler können auf Wunsch tiefer in Generalbass und Composition eingeführt werden. Vorlesungen über die Geschichte der Musik, erläutert durch charakteristische Beispiele der grossen europäischen Schulen und Meister, werden, mit Unterstützung namhafter Künstler, von dem dirigirenden Professor gehalten.« (S. 23.) Hierzu kommt noch eine Vereinigung unter dem Namen *»Cecilia Society«*, welche von den Studenten oder Musikschülern freiwillig gebildet und von dem Professor nur beaufsichtigt, also mehr mit Rath als durch die That geleitet wird; diese giebt monatlich ein Concert klassischer Musik vor geladenen Gästen.

Was jetzt in Berlin unter Berufung Joachim's und Stockhausen's in der k. Akademie der Künste anzubahnen gesucht wird, ist in dieser verhältnissmässig kleinen amerikanischen Stadt also ziemlich nahekommend seit einigen Jahren auch ausgeführt, und zwar lediglich durch die Initiative eines edlen Menschenfreundes. Der genannte Matthew Vassar gab zur Gründung (oder zur Ausführung des im Bilde beigegebenen wahren Prachtbaues von 500 Fuss in Front) 750,000 Thlr.; und in seinem Vermächtniss noch 225,000 Thlr. als Capital, dessen Zinsen zur Unterstützung verschiedener Lehrzweige verwandt werden sollen; Hr. Vassar starb nämlich am 23. Juni 1868 in seinem *»College«* plötzlich am Herzschlage bei der

jährlichen Versammlung des Verwaltungsrathes und zwar während er die Ansprache, die er nach seiner Gewohnheit aufzuschreiben pflegte, vorlas.

Zweierlei bemerken wir hierbei noch. Zunächst fällt in die Augen, dass von den Hülfsgeldern, welche durch testamentarische Verfügung des Stifters ausgesetzt sind, der Musik direct Nichts zu Gute kommt. Sie ist hierdurch um so mehr benachtheilt, weil gerade sie einer solchen Nachhülfe am allermeisten bedarf und ohne dieselbe, unserer Ansicht nach, nie oder doch sobald nicht in Amerika das werden wird, was sie sonst bei der allgemeinen Musikliebe sehr leicht dort werden könnte. — Zweitens möchten wir unseren dortigen musikalischen Freunden noch den Rath geben: *Divide et impera!* Die musikalische Abtheilung steht unter der Leitung des Herrn Frederick Louis Ritter als »*Professor of vocal and instrumental music*«, und besser hätte diese Stelle sicherlich nicht besetzt werden können. Aber in dem Unterrichtsplane vermissen wir die völlige fachmässige Durcharbeitung. Eine solche Durcharbeitung und darauf gegründete festere Organisation können wir nicht umhin als den unerlässlichen Anfang der wirklichen Aufblüthe der musikalischen Section dieses Instituts zu bezeichnen. Man müsste dabei das Gewicht ganz auf die Praxis legen, auf die Anleitung Musik in einer möglichst vollendeten Art zu executiren, und alle Theorie etc. nur als Hülfsmittel hiezu benutzen. Um eine solche Unterweisung so erschöpfend und so gründlich bewerkstelligen zu können, wie die Kunst es verlangt, müsste man drei Abtheilungen (nicht weniger) bilden, von denen jede selbständig wäre, die natürlich in ihrem Resultate zusammen wirkten und auch in dem genannten Professor einen gemeinsamen Leiter besitzen könnten. Es liegt in der Natur der Sache, dass man ohne genügende Aus- und Durchbildung dieser Theile der Kunstpraxis nicht zu einem befriedigenden Ganzen gelangen kann.

Briefwechsel, Antworten, Anfragen etc.

I.

(Compositionen zu Theodor Körner's Singspielen.)

Auf die Anfrage in Nr. 26 d. Bl. sind drei Antworten eingelaufen, die einander ergänzen.

A.

Es gereicht mir zum besonderen Vergnügen, Ihnen in Bezug auf die von Herrn Bagge an Sie gerichtete Anfrage wegen der Körner'schen Singspiele einige Auskunft geben zu können.

Ich besitze nämlich eine Ausgabe der Th. Körner'schen Werke in Einem Bande: »Berlin 1835, in der Nicolai'schen Buchhandlung, und Wien bei Carl Gerold«, und daraus theile ich Ihnen Folgendes mit.

S. 291: »»Der vierjährige Posten«.
(Die Absicht des Dichters war, dass dieses Singspiel durchgängig wie ein Finale componirt werden sollte. Auf diese Art ist es in Wien von dem verstorbenen Steinacker in Musik gesetzt und auf dem dortigen Theater aufgeführt worden.)«

S. 296: »»Die Bergknappen«.
(Herr Musik-Director Helwig in Berlin hat diese Oper in Musik gesetzt und bei ihm ist die Partitur dieser Composition zu haben.)«

Ferner finde ich noch:

S. 280: »»Das Fischermädchen«.
(Dieses Singspiel ist nach der Composition des bei dem königl. Seehandlungs-Institut zu Berlin angestellten Hrn. Hofrath J. P. Schmidt in Berlin, Breslau, Dresden und Leipzig aufgeführt worden. Wer die Partitur dieser Musik zu haben wünscht, hat sich an den Componisten zu wenden.)«

S. 309: »»Alfred der Grosse«.
(In Musik gesetzt von J. P. Schmidt. Auf der königl. Opernbühne zu Berlin aufgeführt den 28. Nov. 1830. Die Partitur dieser Oper ist von dem Componisten in Berlin zu erhalten.)«

Havre, 13. Juli 1869. Ihr etc.
A. Oechsner.

B.

In Bezug auf eine Anfrage in dem »Briefwechsel« Ihrer Musikzeitung erlaube ich mir mitzutheilen:

Wie in der dritten rechtmässigen Gesammt-Ausgabe von Theodor Körner's sämmtlichen Werken in Einem Bande — Berlin 1838 in der Nicolai'schen Buchhandlung. Wien bei Carl Gerold

S. 291 bei dem Singspiel: »Der vierjährige Posten« bemerkt steht:

»Die Absicht des Dichters war, dass dieses Singspiel durchgängig wie ein Finale componirt werden sollte. Auf diese Art ist es in Wien von dem verstorbenen Steinacker in Musik gesetzt und auf dem dortigen Theater aufgeführt worden«, und

S. 296 in Betreff der »Bergknappen«, einer romantischen Oper in zwei Abtheilungen:

»Herr Musik-Director Helwig in Berlin hat diese Oper in Musik gesetzt, und bei ihm ist die Partitur dieser Composition zu haben.«

Die »Bergknappen« sind ausserdem, wie der Unterzeichnete sich aus den Zeiten der Bethmann'schen Theaterdirection hierselbst in den dreissiger Jahren zu erinnern weiss, von dem verstorbenen Syndikus Dr. Böcler hierselbst componirt und aufgeführt worden, und wird darüber der grossherzogl. Mecklenburg-Schwerinsche Cabinetsrath Herr Louis Flügge, ein Schwiegersohn des Verstorbenen, in Schwerin lebend — vielleicht nähere Nachweisung zu geben vermögen, da derselbe durch ein reizendes, zartgehaltenes Notturno für Pianoforte, Schwerin bei Anton Trutschel, 1/2 Thlr., sich als ein feingebildeter Musikfreund bekundet hat. — Ihr etc.

Rostock, 18. Juli 1869. Heinr. Eggers.

PS. Soeben noch kommen mir in der hiesigen Hermann Wessel'schen Musikalienhandlung auch vier Pièçen aus der Böcler'schen Oper: »Die Bergknappen« zu Gesicht, welche bei C. W. Fröhlich und Co. in Berlin — Güstrow bei Opitz und Frege 55 — erschienen sind, als:

Ausgewählte Gesangstücke im Clavierauszuge vom Componisten aus: »Die Bergknappen«, Text von Theodor Körner, Musik von C. E. C. Böcler,

welche nicht allein einen schönen Melodienreichthum, sondern auch eine kunstfertige Gewandtheit in gehaltvoller Modulation zu zeigen scheinen — wohl werth, der Vergessenheit entrissen zu werden. — Auf dem Titelblatt figuriren:

1. Aufzug.

Nr. 6. Recit. und Cavat. für Bass: »Wohl glaub' ichs gern was mir« etc.

Nr. 8. Finale. Hieraus: Romance und Chor für Bariton: »Es kam ein Knapp aus fernem Land« etc.

2. Aufzug.

Nr. 9. Introduction. Hieraus: Chor der Sylphen für Sopran und Alt: »Flüstert, ihr Winde« etc.

Nr. 10. Cavat. und Duetto für Sopran und Tenor: »Hier kann ich nur den Schmerz« etc.

Nr. 12. Duetto für Sopran und Bass: »Droh'n und Bitten sind vergebens« etc.

Nr. 13. Terzetto für Sopran, Alt und Bass: »Nein, ich darf nicht länger weilen« etc.

Nr. 14. Arie für Sopran: »Auf der Ungewissheit Wogen« etc.

Nr. 6, 8, 9 und 13 liegen vor; die übrigen Nummern scheinen überhaupt vergriffen, da die beregten vier Pièçen nur auf antiquarischem Wege in den Besitz des Herrn Wessel gekommen sind, die Ihnen aber — wenn gewünscht — gern zur Ansicht zu Diensten stehen.

C.

In Nr. 26 der Allg. M. Ztg. suchten Sie einer Anfrage des Herrn Bagge zufolge in Erfahrung zu bringen, ob die Körner'schen Texte »Der vierjährige Posten« und »Die Bergknappen« in Musik gesetzt und irgendwo zur Aufführung gebracht worden wären. Ich erlaube mir darüber Folgendes mitzutheilen.

»Der vierjährige Posten« wurde — von Steinacker componirt — 1813 in Breslau aufgeführt; 1840 in Graz mit Musik von Schmölzer, und vor wenig Jahren in Cöln als Operette von Herrn Prof. Isidor Seiss. Der Text erschien 1813 in Wien bei Wallishausser und wird unzweifelhaft auch hier, wo der Dichter lebte und wirkte, einen Componisten gefunden haben. — Aufführungen würden sich aus den Repertoires der Wiener Bühnen damaliger Zeit ergeben müssen.

Rücksichtlich der »Bergknappen« bin ich leider nur im Stande zunächst Spuren anzudeuten, die auf einen — vergessenen Componisten leiten können. — In Hamburg wurde 1861/62 am St. Georg-Theater ein Opus dieses Namens gegeben; wahrscheinlich ein Erstlingswerk an einer Bühne dritten Ranges. Jedenfalls sind aber »Die Bergknappen« schon früher componirt worden, eine Thatsache, die Herrn Johann Philipp Schmidt in Berlin (gest. 1853) den Componisten mehrerer Texte Körner's (»Fischermädchen«, »Alfred der Grosse« etc.) abgehalten haben mag, gerade den betreffenden Text musikalisch zu behandeln. — Aus den Briefen des Dichters geht hervor, wie sehr er um Texte angegangen wurde. In Wien schrieb er fast alle seine dramatischen Sachen, in Anbetracht der Zeit eine erstaunliche Menge; und über die kleinen Pièçen, die den grösseren Dramen vorangingen, war Goethe des Lobes voll. Unter den Componisten, welche den Dichter drängten Texte zu liefern, werden Gyrowetz, Weigl, Beethoven genannt; für Letzteren hinterliess Körner das Bruchstück einer Oper »Die Heimkehr des Ulysses«; kurz: waren die Texte so gesucht, so sind sie eben auch musikalisch behandelt worden.

Beiläufig gesagt, war in Wien schon 1778 ein Singspiel »Die Bergknappen« erschienen, Text vom Kanzlisten der geh. Rechnungskammer Weidmann, Musik vom Musikdirector des Nationaltheaters Umlauf. Vielleicht giebt es zwischen diesem und dem Körner'schen Opus einen Zusammenhang; indessen musste der Stoff auch sonst den früheren Studenten der Freiberger Bergakademie lebhaft anziehen.

An diese Notizen knüpfe ich eine Mittheilung, die sich auf Ihre weiteren Bemerkungen bezieht. Ich selbst entnehme die vorliegenden Mittheilungen einem Bibliographisch-statistischen Grundriss der gesammten Bühnengeschichte, den ich mir anlegte, als ich, mit Vorliebe die »Culturgeschichte des Theaters« in den Bereich meiner Studien ziehend, gerade den Mangel einer solchen überaus nothwendigen Grundlage zu umfassenden Bühnenforschungen besonders empfand.

Der Natur der Sache nach ist solch ein Grundriss am besten cursorisch in einer Zeitschrift zu veröffentlichen; er muss erst ergänzt und berichtigt werden, ehe er als Buch, als Ganzes erscheint; er bedarf freundlicher Beihülfe und Unterstützung, und vielleicht sind Sie bereit, dem Autor die Hand zu reichen, um eine Arbeit zu publiciren, welche einigermaassen Ihrem Wunsche entsprechen dürfte.

Berlin, Dorotheenstrasse 84.

11. Juli 1869. Th. Raeder, Dr. ph.

Ad C. Die vorläufige Publication solcher Arbeiten, wie die von Ihnen unternommene, in einer passenden Zeitschrift, ist gewiss förderlich. Seit einem Jahre schon wird einer englischen Zeitschrift (*Notes and Queries*) regelmässig ½ bis 1 Bogen des grossen Kunstkataloges (*Catalogue on books of art*) beigegeben, welchen das *South Kensington Museum* in London publicirt. Den Umfang d. Bl. und die mannigfaltigen Anforderungen, welche an eine Zeitung wie die unserige gestellt werden, in Erwägung ziehend, müsste sich die Publication des angedeuteten Werkes hier wohl darauf beschränken, dass solche einzelne Artikel mitgetheilt würden, die durch ihren Gegenstand geeignet sind ein allgemeineres Interesse zu erregen und bei denen dem Verfasser weitere Mittheilungen besonders erwünscht wären. Körner's Singspieltexte gehören zum Beispiel in diese Kategorie. Dergleichen wird hier gern zum Abdruck gebracht und dadurch die Mithülfe weiterer Kreise für ein so nützliches Werk zu vermitteln gesucht werden.

Bei dieser Gelegenheit bringe ich wiederholt in Erinnerung, dass alle Einsendungen für die A. M. Ztg. ohne Ausnahme an mich nach Bergedorf bei Hamburg zu adressiren sind. Und ferner sei bemerkt, dass die Antworten auf die hier erlassenen Anfragen stets dieser Zeitung und nicht dem Fragsteller direct zuzusenden sind; weil die Frage an alle Leser gerichtet ist, muss auch die etwaige Antwort öffentlich mitgetheilt werden, dies ist selbstverständlich. *Chr.*

II.

(Konradin Kreutzer's Flügel. Alte Mandoline.)

Ich bin im Besitze des Flügels, welchen Konradin Kreutzer während seines Aufenthalts als fürstlich Fürstenbergischer Hofkapellmeister zu Donaueschingen in den Jahren 1819 bis 1822 nach weislich ausschliesslich benutzte. Glauben Sie nicht, dass sich ein Verehrer Kreutzer's finden liesse, der auf den Besitz dieses Instruments einen Werth legt? Ich würde solches billig abgeben oder aber auch gegen ein anderes Instrument austauschen. — Ich bin auch im Besitze einer schönen uralten Mandoline, welche aus einem Schlosse der Schweiz stammt.

Donaueschingen, 3. Juli 1869. A. Funk, fürstl. Revisor.

Berichte.

✱ **Leipzig.** Vom 10. bis mit 18. Juli a. c. veranstaltete der »Allgemeine deutsche Musikverein« einen Musikertag zu Leipzig, der ziemlich zahlreich besucht war (es sollen gegen 800 Fremde in Leipzig gewesen sein), und der, in Bezug auf musikalische Gaben, Folgendes zu Gehör brachte. Zunächst möge erwähnt sein, dass der 10. Juli auf einen Sonnabend fiel, und dass auch wohl desshalb der Thomanerchor unter seiner jetzigen, des Prof. E. F. Richter, Direction die Gelegenheit ergriff, den anwesenden fremden Musikern, Componisten, Musik-Directoren etc. sich in seiner Activität zu zeigen. Desselben Tages, Nachmittags 12 Uhr, zur Zeit der sogenannten »Motette«, eigentlich Vespergottesdienst, sang der genannte Chor: den 95. Psalm, achtstimmig, a capella, von E. F. Richter, und den 117. Psalm, zweichörig, a capella, von Rob. Franz. — Der würdige Nachfolger des greisen, immer noch von der Kunst und den Seinen zu früh geschiedenen Hauptmann zeigt sowohl als Dirigent, wie als Componist, dass er seinen Vorgängern das Erbe, welches er in der Thomana überkommen hat, erhalten will. Sein oben erwähnter 95. Psalm gehört jedenfalls zu dem Besten, was die Neuzeit für kirchliche Musik in diesem Genre geschaffen hat. Gleichzeitig sei hier mitgetheilt, dass Tags darauf derselbe Chor, Sonntag Vormittag 9 Uhr beim Gottesdienste, Richters *Sanctus* und *Benedictus* aus dessen *Missa solemnis* unter des Componisten Direction zur Aufführung brachte. Nicht nur Auffassung dieser beiden Sätze, sondern insbesondere die solide Instrumentation derselben können als Muster für dergleichen Sachen dastehen. Der Psalm von Robert Franz erfreute sich ebenfalls einer genügenden Executirung und wirkte insbesondere durch seine reicheren Klangeffecte, die eben für die Kirche hierin ihren Höhepunkt erreicht haben.

Der Abend desselben Tages versammelte ein vollzähliges Publikum in den Räumen der Thomaskirche, allwo der Riedel'sche Verein die Früchte seines Fleisses, der auch im Sommerhalbjahre nicht ermüdet, zum Besten gab. Das Concert, in der Dauer von ziemlich drei vollen Stunden — ½8—½10 Uhr — bot des Interessanten viel und wurde eröffnet mit einem Präludium für Orgel von Girolamo Frescobaldi. Der alte Meister aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, Organist an der Peterskirche zu Rom, verstand schon damals sein Instrument aufs Würdigste zu behandeln und dafür zu schreiben. Mancher Organist unserer Zeit könnte von ihm lernen. Der für die hiesige Thomaskirche neu bestellte Organist, Herr Louis Papier, trug genanntes Vorspiel mit Kraft und Sicherheit vor, welche Eigenschaften wir schon an ihm gewohnt sind. Hierauf folgte ein *Benedictus* und *Osanna* — zwölfstimmig für drei Chöre a capella — von Giovanni Gabrieli. Jedenfalls ist dieser Hymnus (»Hochgelobet sei, der da kommt im Namen« etc.) eine Perle unserer älteren christlichen Kirchenmusik. Die altehrwürdigen, nie alternden Dreiklangsharmonien in ihrer Dur- und Mollverbindung haben wiederum dabei ihren Sieg errungen: sie treffen in ihrer Naturgemässheit und Kraft das Naturwüchsigste im Menschen — das Herz. Die Ausführung anlangend, so war der oben genannte Verein verstärkt durch alle hiesigen guten

Gesangskräfte. Eine derartige Massenwirkung war von bestem Erfolge; man fühlte sich wahrhaft erhoben. Nach diesem Prachtstücke kam 3) an die Reihe der 18. Psalm für Alt solo, Streichinstrumente und Orgel von Heinrich Schütz (1647). Er beginnt mit den Worten: »Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr« etc. Nach dem Programm des Concerts ist dieser Solo-Psalm dem zweiten Theile der *Symphoniae sacrae* entnommen. Er enthält manch treffende Stelle, doch ist die Gesammtwirkung untergeordneter Art. In gleichem Maasse müssen wir — unserm und vieler Andern subjectiven Gefühl nach — bezeichnen die folgende Nummer: 4) »Also hat Gott die Welt geliebt«, »Aria« für fünf Stimmen a capella von demselben Componisten. Schon die so vielfache Textwiederholung beeinträchtigt die natürlich-gute Wirkung. Die beiden folgenden Nummern: 5) Die Kreuzigung; Recitative und Chöre, zusammengestellt aus den vier Passionen von Heinrich Schütz, und 6) »Saul, was verfolgst du mich« (oratorische Scene), vierzehnstimmig für drei Chöre mit Begleitung von Instrumenten — ebenfalls von Schütz — gehören wohl zu dem Besten, was dieser Vorläufer Bach's geschaffen hat. Bezüglich der Ausführung müssen wir bekennen, dass seiten der Sänger geleistet wurde, was nur geleistet werden kann. Alle waren von Einem Hauche beseelt, der ganze Chor stand wie Ein gewappneter Mann fürs Gelingen ein. Es hat sich wohl auch kaum ein zweiter Dirigent in den »Schütz« so eingelebt wie C. Riedel. Den Uebergang zu neuerer Musik bildete ein Präludium (Fis-moll) für Orgel von E. F. Richter. Eine werthvolle Composition neuesten Datums für das königliche Instrument. Der mit ihm an Einer Kirche zu gemeinschaftlichem Wirken berufene obengenannte Organist Herr L. Papier trug genanntes Präludium schwunghaft und dabei sauber und exact vor. Wir hörten nun unter 8) zwei Werke für vierstimmigen Chor: *a*) Geistliches Lied von Johannes Brahms (»Lass dich nur nichts nicht dauern«); *b*) *Agnus Dei* für Solo-Quartett und Chor a capella von Franz Wüllner. Wir sind überzeugt, dass diese beiden Compositionen eine Zukunft haben; es wohnt in ihnen ein gut Theil von natürlich-gesunder Musik. Brahms erfasst noch mehr als Wüllner. Letzterer ist nicht ganz frei von einigem Gemachten und — Gesuchten. Herrn Rebling's 5. Psalm für Tenor solo und Orgel (Nr. 9 des Programms) (»Herr, höre meine Worte« etc.) steht zwar nicht auf der Höhe solcher Auffassung, doch wird derselbe sich auch sein Publikum sichern. Der Componist hat die besten Meister der Neuzeit nicht vergeblich auf sich einwirken lassen; vorzüglich ist sein edler Gesang und seine Behandlung der Singstimmen anzuerkennen. In Nr. 10 bekamen wir zu Gehör: *Kyrie* für vierstimmigen Chor und Orgel von Franz Liszt. Dieser Componist fängt an, in seinen Compositionen neuesten Datums, eine Einfachheit zu zeigen, die ihres Gleichen sucht. Dieses *Kyrie* giebt Zeugniss davon. Doch lässt der Gesammteindruck noch zu wünschen übrig. Uns hat der Schluss, der eben so interessant als fesselnd ist, wahrhaft wohlgethan. Nr. 11 brachte: Sarabande (Es), Courante (G), Sarabande (D) aus den Violoncell-Sonaten von J. S. Bach mit Orgelbegleitung von W. Stade (in Altenburg). Herr Kammermusiker Fitzenhagen aus Dresden entwickelte auf seinem Instrumente einen noblen Ton, spielte der Kirche angemessen, hätte aber den zweiten Satz, die Courante, fortlassen sollen. Sie eignet sich doch nicht recht für diese Räume. Den Schluss des Concerts bildete: Nr. 12. Altdeutsches Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert, für gemischten Chor und Soli von Robert Volkmann, Op. 59 »Er ist gewaltig und stark«. Das Ganze besteht aus vier Sätzen, von denen einer den andern an sanglicher Schwierigkeit übertrifft. Es sind darin die äussersten Grenzen berührt, wohl gar zuweilen überschritten, die den Chorgesang bemessen. Die hohe Begabung des Componisten, seine naturwüchsigen, reiz- und schwungvollen Melodien, seine kräftig-einfachen Harmonien, sein belebender Rhythmus verdienen alle Achtung. Beim zweitmaligen Hören treten immer mehr Schönheiten hervor. Freilich ist von einem Schütz und Gabrieli bis zu Volkmann ein mächtiger Sprung. Doch man muss das Gute anerkennen wo man es findet.

Tags darauf, Sonntag Vormittag 10—1 Uhr, fand im grossen Saale des Gewandhauses ein Kammermusik-Concert statt, veranstaltet vom »Allgemeinen deutschen Musikverein«. Das Programm dazu war folgendes: 1) D moll-Quartett etc. von J. Raff. Dasselbe musste leider wegen plötzlicher Erkrankung eines der mitwirkenden Herren ausfallen. Dafür wurde eingeschoben: Sonate zu vier Händen für das Pianoforte, componirt von Herrn Carlo von Radecki. 2) Zwei Chöre für Männerstimmen: *a*) Geistliches Abendlied, Gedicht von G. Kinkel, componirt von Max Seifriz, Op. 8 »Es ist so still« etc., *b*) »Gottes ist der Orient«, Gedicht von Goethe, componirt von Fr. Liszt. 3) Zwei Mezzosopran-Lieder: *a*) Am Strande, Gedicht von H. Heine, componirt von Eduard Dumoulin, Op. 3 »Der Mond ist aufgegangen« etc., *b*) »O, willst mich nicht mitnehmen« etc. von C. Goldmark, Op. 18 Nr. 4. 4) Ballade fur Violoncell und Pianoforte, Op. 7, von Felix Dräseke. 5) Lieder für Altsolo: *a*) In Liebeslust, Gedicht von Hoffmann v. Fallersleben, comp. von F. Liszt »In Liebeslust, in Sehnsuchtsqual« etc., *b*) »Willkommen mein Wald«, Gedicht von Roquette, componirt von Rob. Franz. 6) Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell (Manuscript) von Adolf Blassmann. 7) Zwei Chöre für Männerstimmen: *a*) »Stille Nacht«, Gedicht von Wolfgang Müller v. Königswinter, componirt von E. Lassen »Es zieht herauf die stille Nacht« etc., *b*) »Wir sind nicht Mumien«, Gedicht von Hoffmann v. Fallersleben, componirt von F. Liszt. 8) Zwei Duette für Sopran und Alt mit Pianofortebegleitung von Anton Rubinstein: *a*) Die Lotosblume, von H. Heine, *b*) Lied der Vöglein, von E. Schulze »Von Zweig zu Zweige hüpfen« etc. 9) Duo für zwei Pianoforte, Op. 15, von Jos. Rheinberger. Neu vor die Oeffentlichkeit tretend waren die Compositionen: Quartett von A. Blassmann, ein Werk reich an musikalischen Schönheiten, namentlich im Mittelsatz und Finale. Der Klavierpart trat oft etwas zu kräftig hervor, so dass selbst ein Lauterbach und ein Grützmacher bei ihrer kräftigen Bogenführung nicht recht durchzudringen vermochten. — Ein ebenfalls beachtenswerthes Musikstück ist das Duo für zwei Pianoforte von Rheinberger. Der Componist ist von guter Naturbegabung und verwerthet sein durch tüchtiges Studium Erworbenes zum Besten der Kunst. Sein treffender, natürlicher Contrapunkt ist stets anmuthend. — Herrn Dräseke's Ballade, so sehr sie von sittlichem Ernste in der Kunst Zeugniss ablegt, will doch Herz und Gemüth nicht durchgehend treffen. Anlangend die Form, so ist sie nicht klar und durchsichtig genug. Jedoch bescheiden wir uns, nach einmaligem Hören ein endgültiges Urtheil abzugeben. An den vortragenden Herren Kammermusiker Grützmacher und Musikdirector Blassmann lag es nicht, wenn das Stück nicht so wirkte, wie es wohl sein Componist wünschen müsste. — Die v. Radeckische Sonate sprach an in ihrem Mittelsatze und Finale. Letzteres entwickelte einen gesunden Humor und wurde, trotz einiger Längen, gern gehört. — Der »akademische« Gesangverein Arion sang die Sachen von Seifriz, Liszt und Lassen mit Kraft und Feuer. Besondere Beachtung verdient das Lied von E. Lassen: »Es zieht herauf« etc. Es wirkt durch noble Einfachheit und versetzt in gute Stimmung. — Die übrigen Nummern des Programms waren nette Ausfüllungen; es waren meistens frische Lieder und sie wurden eben so frisch gesungen.

Das Programm für das Sonntag Nachmittag 6 Uhr statthabende Orgel-Concert enthielt folgende Pièces: 1) Präludium und Fuge (Es-dur) für Orgel von J. S. Bach. 2) Psalm 13 für Sopran und Alt von G. M. Clari mit Orgelbegleitung, herausgegeben von G. A. Ritter: »Ach, Herr, wie lange« etc. 3) Orgel-Fuge Nr. 3 über BACH von R. Schumann. 4) *Adagio* für Violine mit Orgelbegleitung von Julius Rietz (neu, Manuscript). 5) Der 94. Psalm. Sonate für die Orgel componirt von Jul. Reubke. 6) Der 13. Psalm für Alt solo und Orgel, componirt von Imm. Faisst. 7) Fuge für Orgel über BACH von Franz Liszt. 8) Arie für Bariton, aus dem Oratorium »Auferstehung und Himmelfahrt«, componirt von G. Henschel. 9) Orgel-Sonate über »Ein' feste Burg« von C. Müller-Hartung. Noch überdies wurde eingeschaltet: Zweite Sonate für Flöte und bezifferten Bass von G. F. Händel, die Begleitung bearbeitet von W. Stade. Stoffes genug, auch die kräftigsten Nerven abzustumpfen; doch ein gewissenhafter Berichterstatter muss getreulich aushalten, und so verliessen auch wir die Kirche eine Viertel-Stunde nach 9 Uhr. Da ein grosser Theil des musikalischen Stoffes davon schon als bekannt vorausgesetzt werden darf, so nur noch in gedrungenster Kürze Einiges. Nr. 1 des Programms, die Krone von Allem, brachte Herr Dr. Stade aus Altenburg zu herrlicher Geltung. Dank ihm für diese Musterleistung! — Nr. 2 verdient Beachtung wegen der sachverständigen Ritter'schen Orgel-Begleitung dazu. — Nr. 3 ist bekannt und konnte zu besserer Geltung gebracht werden. — Nr. 4 harrt des Druckes und wird seine Verehrer finden. — In Nr. 5 liegt ein grosser musikalischer Fond, der dereinst zur Abklärung gebracht worden wäre, wenn sein Schöpfer uns leider nicht zu früh durch den Tod entrückt. Herr Otto Reubke ist ein Virtuos auf der Orgel ersten Ranges. — Nr. 6. Prof. Faisst's Gabe gehört zu dem Besten, was wir von ihm kennen. — Nr. 7. Ueber diese zum Theil geistreiche, aber auch mehrfach bizarre Composition wird die Zukunft richten. Herr Organist Fischer aus Dresden, ein Virtuos ungewöhnlicher Art und Begabung, versteht Liszt zu interpretiren. — Bei Nr. 8. zeigte sich der hierorts beliebte Sänger Herr G. Henschel auch als Tonsetzer für die Kirche. Seine bescheidene Schöpfung in Composition und sein guter Gesang sprachen zum Herzen. — In Nr. 9 vermochte nur der Mittel- und Schlusssatz zu packen. Dem ersten wollen wir eine Umarbeitung wünschen, sofern das Opus Verlangen erwecken dürfte, für die Folge executirt zu werden. Die eingefügte Sonate für Flöte und Orgel von Händel befriedigte nach Inhalt und Vortrag; Herr Jean Baptiste Sanolet (Kammermusikus aus Stockholm) ist ein braver Künstler auf seinem Instrumente.

Möchte das mannigfach Dargebotene beitragen, wahre deutsche Kunst zu fördern, zu beleben und zu erhalten. Das Streben nach Vorwärts ist allenthalben lobenswerth, nur sei der Fortschritt ein ruhiger, überlegter, dass er nicht dereinst zum Rückschritt werde!

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. August 1869. **Nr. 31.** IV. Jahrgang.

Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

Geschichte des Concertwesens in Wien. Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. Wilhelm Braumüller. XV und 438 Seiten in gr. 8.

(Fortsetzung.)

Das zweite Kapitel des ersten Buches beschäftigt sich mit den fürstlichen Privatkapellen und dem musicirenden Adel. (S. 36—52.) Das dritte mit der Entstehung von Liebhaber-Concerten und Musikvereinen in Deutschland. (S. 53—62.) Das vierte mit den Dilettanten und Dilettanten-Concerten in Wien. (S. 63—79.) Weil unsere Besprechung ohnehin lang genug ausfallen wird, müssen wir der Versuchung widerstehen, aus diesen vorzüglich bereiteten Kuchen einige Rosinen herauszupicken; möge der Leser nur lieber an Ort und Stelle das Ganze verspeisen.

Ueber die Wirksamkeit der Wiener Dilettanten in der Organisation von Concerten wird S. 68 geäussert: »Die musikalische Dilettantenschaft in Wien war ungleich zahlreicher, bedeutender, virtuoser als in irgend einer Stadt, aber was sie an öffentlichen ‚Liebhaber-Concerten‘ organisirte, hatte nicht die Stetigkeit und Regelmässigkeit, auch für das öffentliche Musikwesen nicht jene relative Bedeutung, wie z. B. die Gewandhaus-Concerte in Leipzig. Die Erklärung liegt einfach in dem Charakter Wiens als einer Grossstadt; Liebhaber-Concerte können in einer grossen Stadt niemals in dem Grade Bedürfniss sein und Bedeutung haben, wie in Mittelstädten. Das starke Contingent öffentlicher Musik (Oper, Kirche, Tonkünstler-Societät) und die enorme Zahl regelmässiger häuslicher Concerte machten in Wien die Concentration von Dilettantenkräften zu förmlichen ‚Liebhaber-Concerten‘ nicht so dringend. Dazu kam, dass gerade in Wien, wo die besten Dilettanten angesehenen Familien angehörten und der Privatmann gegen den erkältenden Hauch der Oeffentlichkeit scheuer und empfindlicher war als irgendwo anders, die ‚Liebhaber‘ sich nicht so leicht zur förmlichen Production vor einem Publikum entschlossen. Im vorigen Jahrhundert haben blos zwei Liebhaber-Concerte in Wien sich durch eine gewisse Oeffentlichkeit und Regelmässigkeit bemerkbar gemacht: die Concerte auf der Mehlgrube und jene im Augarten. An diese schloss sich im ersten Decennium des 19. Jahrhunderts das sogenannte Adelige Liebhaber-Concert«. (S. 68—69.) Es ist vielleicht weniger die grosse Stadt, als vielmehr die Residenz des Hofes mit seiner officiellen Musik, welche der öffentlichen Concentration der Liebhaber-Productionen hinderlich wird, denn in den kleineren Residenzen kann man dieselbe Erscheinung beobachten. Was Wien anlangt, so deutet der Verfasser unserer Meinung nach den eigentlichen Grund in den Worten an, für den dortigen Musikliebhaber sei der Hauch der Oeffentlichkeit ein »erkältender« gewesen. Oder noch deutlicher und directer gesprochen: der Wiener »Liebhaber« (oder Bürger), von Natur feinzüngig, ist stark im Geniessen, aber schwach im Organisiren.

Die Mehlgruben- und die Augarten-Concerte wurden beide von Philipp Jac. Martin unternommen. Diese Garten-Concerte kamen 1782 unter Mozart's Betheiligung in Schwung, der darüber an seinen Vater schrieb, am 18. Mai 1782: »Nun wird in diesem Sommer im Augarten alle Tage Musik sein. Ein gewisser Martin hat diesen Winter ein Dilettanten-Concert errichtet, welches alle Freitag in der Mehlgrube ist aufgeführt worden. Sie wissen wohl, dass es hier eine Menge Dilettanten giebt, und zwar sehr gute, nur ist es noch immer nicht recht in Ordnung gegangen. Dieser Martin hat nun durch ein Decret vom Kaiser die Erlaubniss erhalten, zwölf Concerte im Augarten zu geben und vier grosse Nachtmusiquen auf den schönsten Plätzen der Stadt. Das Abonnement für den ganzen Sommer ist zwei Dukaten. Nun können Sie sich leicht denken, dass wir genug Subscribenten bekommen werden, um so mehr, als ich mich darum annehme und damit associrt bin. Baron van Swieten und die Gräfin Thun nehmen sich sehr darum an. Das Orchester ist von lauter Dilettanten, die Fagottisten, die Trompeter und Paucker ausgenommen«. Wegen der herrlichen Umgebung blieb dieses Gartenconcert längere Zeit im Gange und »selbst Damen vom höchsten Adel« liessen sich dabei hören. In den neunziger Jahren ging es mit diesen zwölf Sommer-Aufführungen aber bergab; »der Adel zog sich zurück, indem im Grunde der grösste Theil desselben dem Kaiser Josef zu Gefallen hinausgegangen war«, wie S. 71 aus einer ungenannten Quelle berichtet wird. Das erklärt Alles; in einer Krähwinkel-Residenz könnte es nicht besser sein! Es war nun weniger das Augarten-Concert, sondern vielmehr die Aufführung im Garten, welche als eine Wiener Specialität eines weit verbreiteten Rufes genoss. — Die Garten-Musikaufführungen des 18. Jahrhunderts waren ausgedehnter und höchst eigenthümlicher Art und nehmen in einer allgemeinen Geschichte des

Concertwesens ein besonderes Kapitel in Anspruch, in welchem aber Wien (d. h. dem modernen Wien seit Josef II.) nur ein geringer Raum zuerkannt werden kann.

Das fünfte Kapitel ist ein Sammelkapitel und bespricht »Reisende Künstler, Concert-Einrichtungen und Musikhandel im vorigen Jahrhundert« (S. 80—100) und noch manches Andere. Wir heben den kleinen Abschnitt S. 95 über Programme und Texte heraus. »Gedruckte Handprogramme kamen spät in Gebrauch. Als J. Fr. Reichardt in Berlin sein ,*Concert spirituel*' gründete (1784), liess er — ein reformlustiger Geist auch in Nebendingen — die Texte der vorgetragenen Gesangsstücke eigens abdrucken und vertheilen und fügte überdies ein ,kurzes Exposé über den ästhetischen Werth der Stücke' bei. Cramer (,Magazin der Musik' von 1789, S. 229) macht hierüber die Bemerkung, er habe die erstere Vorsicht, die bei keinem einzigen Concert versäumt werden sollte (den Abdruck der Texte), ausserdem nur noch bei Hiller in Leipzig angetroffen und klagt: ,Man spielt, man singt, man geigt; aber kein Mensch versteht vom Gesange was; weiss nicht, ob das, was man hört, von Peter oder Paul gesetzt ist!' Dieses Beispiel wirkte aber erst sehr spät und nur allmälig. In Wien machten die grossen Wohlthätigkeits-Akademien den Anfang. Die Gesellschaft der Musikfreunde nahm in die Ankündigung ihrer ,Abendunterhaltungen' (die allerdings etwas familienhafter Natur waren) noch im Jahre 1818 die ausdrückliche Bestimmung auf: ,das Programm werde zu Jedermanns Einsicht im Saale aufgehängt sein'«. (S. 95.) An solchen Kleinigkeiten sieht man recht, wie weit wir hinter unseren westlichen Nachbarn zurück waren und wie schwer es den Deutschen wurde, ihren öffentlichen musikalischen Begehungen Form und Gestalt zu verleihen. Zu sämmtlichen englischen Concerten (die hier wieder den Vorrang haben) erschienen gedruckte Textbücher. Wurden bei späteren Aufführungen Aenderungen vorgenommen, bevor die erste Auflage der Textbücher verkauft war, so klebte man den neuen Text in Streifen über den alten; wir vermögen daher bei Werken, die von dem Autor eine Reihe von Jahren hindurch gegeben wurden, wie die Händel'schen Oratorien, an der Hand dieser Textbücher (die meistens noch erhalten sind) allen Aenderungen zu folgen und manches Ungeordnete der Partitur in Zusammenhang zu bringen. Die *Ancient Concerts* publicirten im Jahre 1768 die Texte derjenigen Stücke, welche sich besonders bei ihnen eingebürgert hatten oder den Worten nach allgemeiner Natur waren (wie *Te Deum*, *Magnificat* etc.), in einem besonderen Bande zum bequemen Gebrauche ihrer treuen Anhänger, fuhren aber auch nach wie vor fort, zu jeder Aufführung ein Textbuch in Octav zu drucken, die insgesammt jetzt eine kleine Bibliothek von etwa achtzig Bändchen ausmachen und mitunter auf Londoner Auctionen noch in vollständiger Reihe zu kaufen sind.

Weil wir hier abermals englische Concertverhältnisse zur Ergänzung herbeiziehen, wollen wir noch einen vorschauenden Blick in das »zweite Buch« werfen und eine Anmerkung auf Seite 147 etwas näher ins Auge fassen. Der Herr Verfasser bemerkt hier, Paris und London seien uns mit der Gründung von grossen, der Vereinigung der Dilettanten entsprungenen Concerten längst vorangegangen, und fährt fort: »London besass schon 1683 eine Cäcilien-Gesellschaft, der fast mit jedem Jahrzehent neue Liebhabervereine sich zugesellten«. Diese Cäcilien-Vereinigung war aber kein »Dilettanten-Concert«, sondern von musikalischen Fachmännern begründet und ausgeführt; es war eine Feier zu Ehren der h. Cäcilia am 22. November, bestehend aus zwei Aufführungen, einer kirchlichen (*Te Deum* etc.) mit einer entsprechenden Predigt, und einer weltlichen mit einer entsprechenden Mahlzeit. Alle Londoner Musiker von Namen gehörten dazu und die besten unter ihnen (Blow, Purcell u. A.) componirten die Musik. Alles, was ein Herz für die Musik hatte, schloss sich diesen Festen natürlich freudig an; selbst die Prediger thaten ihr Bestes und hielten rührende Sermone zum Preise der Tonkunst.

Weiter lesen wir: »Vornehme Dilettanten gründeten 1738 die ,*Royal Society of musicians*' in London, welche ihre ganzen Einkünfte — sie belaufen sich gegenwärtig auf jährlich 2000 Pf. St. — zur Unterstützung bejahrter und verarmter Musiker, ihrer Wittwen und Waisen, verwendet«. Diese »vornehmen Dilettanten« waren Londoner Musiker, von denen die meisten in so dürftigen Umständen lebten, dass sie den Verein im Hinblick auf ihre alten Tage und auf Frau und Kinder stifteten. Die Art der Entstehung sagt mehr, als Alles was man sonst noch darüber beibringen könnte. Zwei Musiker waren zu Anfang des Jahres 1738 in einem Gasthause in der Londoner Altstadt beisammen, und als sie zufällig zum Fenster hinausblickten, sahen sie die Kinder eines erst unlängst verstorbenen Freundes und Collegen auf der Strasse betteln gehen. Dies erschütterte sie so, dass sie sofort über eine wirksame Abhülfe sich beriethen und auch schon in einigen Wochen »*The Society of Musicians*« zu Stande brachten zu dem ausschliesslichen Zwecke, einen Schatz zu sammeln zur Unterstützung armer betagter Musiker und ihrer unversorgten Hinterbliebenen, wesshalb das Institut auch kurzweg »*Musical Fund*« genannt wurde.*) An eine »königliche (*royal*) Gesellschaft« dachte damals wahrlich kein Mensch; erst als sie durch die Beihülfe Händel's und seiner Musik zu einem ansehnlichen Vermögen gelangte, wurde sie »königlich« und gewann die Gunst »vornehmer Dilettanten«.

Ferner: — »Das ,*Concert of ancient music*' in London, 1776 vom Grafen Sandwich begründet, hatte seinen Ursprung gleichfalls in der edelsten, strebsamsten Schicht des Dilettantenthums; die Direction bestand meist aus vornehmen und reichen Cavalieren. Die berühmten Musikinstitute der *Philharmonic Society* und der *Sacred harmonic Society* wurden gleichfalls von Musikfreunden, und zwar aus dem Bürgerstand, begründet. Ihre Concerte wurden lange Zeit hindurch gänzlich von Dilettanten ausgeführt«. Die *Sacred harmonic Society* wurde von dem Musiker Surman gegründet und längere Zeit geleitet; dieser Mann, der eine ganze Reihe Clavierauszüge zu Händel'schen Oratorien publicirte, wurde aber nach und nach in den Hintergrund gedrängt, worüber er sich später öffentlich beschwert hat. Dass auch die bekannte Londoner Philharmonische Gesellschaft von Dilettanten gegründet sein soll, ist eine Angabe, welche durch die gleich folgende, nach welcher ihre Concerte auch »lange Zeit hindurch gänzlich von Dilettanten ausgeführt« wurden, noch überboten wird. Wir sind der Mühe überhoben zur Berichtigung hier viele Worte zu machen, weil wir schon in Nr. 19 d. Ztg. eine kurze Geschichte der Entstehung jenes Vereins nach den von der philharmonischen Gesellschaft selbst publicirten Berichten mitgetheilt haben.**) Die *Philharmonic Society* wurde

*) Unter diesem Namen ist der Verein schon in einer vorigen Nummer (Nr. 28, Anmerkung S. 219) von uns angeführt.

**) Diejenigen verehrten Leser, welche gemeint haben, wozu solche lange Berichte über musikalische Vereine, »die uns garnicht

nur von Musikern gegründet und, wie wir hinzufügen können, bis auf den heutigen Tag nur von Musikern geleitet; natürlich wurden ihre Concerte auch von Anfang an nur von musikalischen Professionisten ausgeführt. — Was nun endlich das Institut der »*Ancient Concerts*« anlangt, so entstand dieses nicht 1776 durch den Grafen Sandwich, sondern 1710 (also 66 Jahre früher) durch den bekannten Musiker Pepusch; seit 1724 war der berühmte Agostino Steffani Präsident desselben. Um 1730 entbrannte in dieser »*Academy of ancient musick*«, wie sie sich nannte, ein Streit über ein von Bononcini derselben überreichtes fünfstimmiges Madrigal, welches er für seine eigene Composition ausgab, dessen Autor aber Lotti in Venedig war. Diese Geschichte erregte ein ungemeines Aufsehen und machte die Akademie in dem ganzen musikalischen Europa bekannt. Sie gedieh zusehends; aber nachdem Pepusch starb und auch andere Stützen gesunken waren, gerieth sie vorübergehend der Auflösung nahe. Eine kleine Schrift von Hawkins (*An account of the institution and progress of the Academy of Antient Musick, by a Member. London* 1770.) suchte für ihre Erhaltung zu wirken, und mit Erfolg; von jener Zeit datirt ihre Neugestaltung unter der Protection und Oberleitung vornehmer Kunstfreunde. Ueber diesen Verein, wie über den *Musical Fund*, braucht Referent sich hier nicht weiter zu äussern, da solches von ihm schon an einem anderen Orte ausführlich genug und mit Angabe der Quellen geschehen ist — freilich in Büchern, die dem Verfasser schier unlesbar sein müssen. Hätte Herr Dr. Hanslick mein drittehalbbändiges Geschreibsel näher angesehen, so würde er für die grosse Mühe wenigstens den kleinen Gewinn gehabt haben, vor den angeführten historischen »Dilettanten«-Notizen bewahrt geblieben zu sein. Dass er es nicht angesehen hat, ist augenscheinlich genug, denn die Berichte über die genannten Musikgesellschaften nehmen einen so grossen Raum derselben ein und kommen (besonders die *Academy of antient musick*) so wiederholt und unter den verschiedensten Umständen vor, dass auch der flüchtigste Leser Etwas davon behalten dürfte, namentlich wenn er Materialien zu einer Geschichte der Concertinstitute sammelt. An ein solches Ignoriren bin ich nun im Allgemeinen schon ziemlich gewöhnt; in diesem Falle kam es mir aber doch, wie ich gestehen muss, etwas unerwartet und hat nun für mich eine besondere und zwar eine erfreuliche Bedeutung. Der Herr Verfasser stimmt nämlich, wie ich aus verschiedenen früheren Aeusserungen schliessen muss, auch ein in jenes herrlich weise Gerede über meine Schriften und Bestrebungen, welches in Umlauf gesetzt ist von denen, die sich unbequemer Dinge auf eine bequeme Art zu erwehren suchen. Bisher musste ich annehmen, Herr Dr. Hanslick gehöre in diesem Falle zu denen, welche selbst gelesen und geprüft haben, obwohl es mir kaum glaublich schien, dass die unbefangene Prüfung eines solchen Schriftstellers ein solches Resultat haben könne. Ueber diesen Punkt ist Referent nun, und nicht ohne die Regung einer gewissen Schadenfreude, beruhigt. —

Die letzten Seiten des fünften Kapitels füllen Mittheilungen über Druck Verlag und Verkauf der Musikalien, die dankenswerth sind als Beiträge zu einem Gebiete des musikalischen Lebens, welches bisher fast ganz unbeachtet geblieben ist. Aus diesem Grunde theilen wir das Hauptsächlichste davon hier mit und lassen aus demselben Grunde ergänzende oder berichtigende Bemerkungen folgen.

---

interessiren«, nützen sollen — können sich diese Frage jetzt am besten selbst beantworten.

S. 96: »Das Bild, das wir von dem Concertleben und der musikalischen Geselligkeit im vorigen Jahrhundert zu entwerfen versuchten, wäre unvollständig ohne einige Andeutungen über den damaligen Musikverlag und Musikalienhandel. Es ist dies ein Factor, der die Physiognomien der Kunstzustände wesentlich mitbestimmt. Patriarchalisch, wie wir den ganzen Zeitabschnitt fanden, waren auch die Zustände des Musikverlags. Dieser war noch in den 70. und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts sehr unentwickelt. Ein musikalisches grosses Publikum gab es noch nicht, und wie der Componist sich mit seinen Schöpfungen an kleinere Kreise von Kunstfreunden oder an mächtige Einzelne wandte, ebenso that es der Verleger mit seinen Editionen. Der gebräuchlichste Weg, eine Composition herauszugeben, war die Subscription. Der Componist oder Verleger musste eine bestimmte Zahl von Abnehmern gesichert wissen, ehe er die Unkosten des Stichs riskirte. Meistentheils sehen wir den Autor selbst diese Subscription einleiten, eine Rolle, zu der heutzutage kein namhafter Componist sich hergeben würde, umsomehr als solche Pränumerations-Einladungen in der Regel eine eigenthümliche Mischung von Selbstlob und Unterwürfigkeit aufweisen mussten. Man sehe nur die zahlreichen Subscriptions-Anzeigen von Mozart und Beethoven aus jener Periode. Ja noch in die neuere Zeit hinein ragt diese Sitte, wie denn z. B. die ersten Ausgaben von vielen J. N. Hummel'schen Compositionen auf dem Titelblatt die Worte enthalten: ,Zu haben bei dem Compositeur in Wien auf der Brandstatt'. Componisten ersten Ranges verkauften somit ihre eigenen Compositionen selbst in ihrer Wohnung. Häufig erliess der Verleger diese Subscriptions-Einladungen; charakteristisch bleibt auch hier derselbe Grundgedanke, dass selbst für die Compositionen der berühmtesten Künstler nicht ohne weiteres auf eine angemessene Zahl von Käufern zu rechnen sei. Wie das Verlagsgeschäft, so war auch der eigentliche Musikalienhandel noch zu unentwickelt, um, wie jetzt, den natürlichen und regelmässigen Vermittler zwischen Publikum und Componisten abzugeben. Verlag und Vertrieb gedruckter Musikalien kann man höchstens bis auf die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückdatiren; Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig, der 1745 die Druckerei seines Vaters übernahm, darf als der Schöpfer dieses Geschäftszweiges angesehen werden. Noch gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts sehen wir den Handel mit geschriebenen Musikalien so sehr in Schwung, dass er den Vertrieb gestochener Musikalien in der Regel übertraf. Dieser Manuscriptenhandel war theils ein organisirter und befugter, ausgehend vom Verleger oder Componisten, theils eine räuberische Praxis, die von allezeit lauernden Copisten zum empfindlichen Nachtheil jener berechtigten Personen ungenirt betrieben wurde. Burney erzählt aus seinem Wiener Aufenthalt (1772): ,Da in Wien keine Läden sind, worin Musik verkauft wird, so ist der beste Weg, wenn man neue Musikalien haben will, sich an die Copisten zu wenden'«.

Hierzu als Anmerkung: »Bekannt ist, dass der Musikaliendruck in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sehr im Argen lag. Wie mangelhaft, plump und wahre Ungethüme in sich bergend der Notentypendruck war, lehrt ein Blick in die musikalische Literatur jener Zeit, in die Bücher von Heinchen [Heinichen], Mattheson, Murschhauser u. A. .... Die andere Art aber, Notenschrift durch den Druck zu vervielfältigen, nämlich auf Grund gestochener Kupferplatten, fiel nicht erheblich besser aus und war dabei bedeutend kostspieliger und

überhaupt seltener. Man erinnert sich, dass selbst Seb. Bach sich veranlasst sah, Noten mit eigener Hand zu graviren, um seinen Compositionen einigermaassen grössere Verbreitung zu verschaffen, als durch blosses Abschreiben möglich war. Bei solcher Sachlage musste die Aufgabe, welche Gottlob Immanuel Breitkopf in Neu-Erfindung eines Notendruckes sich gesetzt hatte, und die glücklich bewirkte Lösung derselben von ausserordentlicher Tragweite werden. Vergl. den Aufsatz über Breitkopf in den ‚Signalen‘ vom 12. Febr. 1867«. (S. 96—98.)

Wenn der Herr Verfasser einer so gediegenen Quelle folgte, wie die »Signale« sind, und nun gar auf dem Gebiete der Musikforschung, so war das Ergebniss vorherzusehen. Er hätte sich nur die Frage vorlegen sollen, was denn Breitkopf eigentlich »gelöst«, was er dadurch »bewirkt« und welche »Tragweite« diese Erfindung gehabt habe. Der Typendruck findet selbst bei heutiger Massenpublication nur eine beschränkte Anwendung und wird seiner Natur nach für Musik niemals völlig genügen können, so wenig wie der Holzschnitt für die Reproduction eines Gemäldes. Und was Breitkopf hierin leistete, hatten die Franzosen 60 Jahre zuvor auch schon geleistet, wie eine ganze Reihe vollständiger Opernpartituren von Lully u. A. beweist; der Unterschied des technischen Verfahrens ist hierbei von keinem Belang. Wie wenig Breitkopf mit seiner »Erfindung« anzufangen wusste, ersieht man am besten daraus, dass gerade er es war, der den Handel mit musikalischen Manuscripten zu einem förmlichen Geschäftszweige des Musikhandels ausbildete und dadurch erst recht in Schwung brachte. Die Franzosen hatten lange zuvor nicht nur einen ausgebildeten Musiktypendruck, sondern auch einen gleich oder noch in höherem Grade vollendeten Musikstich auf Kupferplatten. Sie wechselten mit beiden für dieselben Zwecke; denn mehrere Partituren altfranzösischer Opern (von Lully Campra u. A.) sind gesetzt, andere wieder gestochen; ja dasselbe Werk erschien mitunter in der ersten Auflage gesetzt im Typendruck, in der zweiten gestochen im Kupferdruck. Der Musikstich auf Kupferplatten ist zuerst (um oder bald nach 1600) in Italien angewandt, unmittelbar darauf in England, und zwar in buchstäblich getreuer Copie, nachgeahmt, und trat gleich von Anfang an in hoher Vollendung auf; ein bedeutender Künstler der Gegenwart, dessen feiner Schönheitssinn auch unter der antiquarischen Hülle sofort das Praktische und Kunstmässige zu erkennen pflegt, äusserte beim Anblick der Frescobaldischen Clavierstücke, die zu den frühesten auf Kupfer gestochenen Musikalien gehören, ihre Anlage sei viel übersichtlicher und richtiger, als die der modernen Pianofortemusik. Der Kupferstich wurde fast ausschliesslich für Clavier- und Orgelmusik verwandt. Die Stecher waren namhafte Künstler ihres Faches und ihre Namen stehen unter den Platten, wie unter malerischen Kupferstichen. Couperin's vier Bücher Clavierstücke, von denen das erste 1713 erschien, sind namentlich in den Schriften so schön gestochen, dass wir sie mit dem Aufgebot unserer besten Hülfsmittel kaum zu erreichen und um keinen Preis zu überbieten im Stande sind. Auch der Amsterdamer Kupferstich um und nach 1700 war sehr gut, und wie die Menge der publicirten Werke zeigt, kann seine Herstellung nicht so kostspielig gewesen sein, dass dieses einer weiten Verbreitung der Musik grosse Hindernisse in den Weg legte. Die Amsterdamer Musikverleger waren geriebene Kaufleute, die alles »Gangbare« aus ganz Europa zusammen druckten; sie werden schon gewusst haben, warum sie so beharrlich an den Kupferplatten festhielten. Will der Herr Verfasser sich ein ihm näherliegendes Beispiel des Musik-Kupferstichs ansehen, eins der letzten und zugleich eins der schönsten dieser Art, so betrachte er die um 1730 erschienenen *Componimenti musicali* des Wiener Organisten Gottlieb Muffat. Der gleichzeitige Musik-Typendruck steht so weit dahinter zurück, dass er kaum in Vergleich damit zu setzen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Die Tonarten der Choräle,

in Rücksicht auf die Bestimmung des Chorals zum Gemeindegesang.

Von **Reinhold Succo.**

(Fortsetzung.)

Während man aber, wie diese kurze Geschichte des Entwicklungsganges des Chorals zeigt, nach der Seite des Melodischen und Rhythmischen hin mit Erfolg bemüht war, etwas dem Volksgesange Angemessenes zu schaffen, blieb man auffallender Weise in Bezug auf die Tonhöhen, in welchen die Choräle gesungen werden sollen, auf dem Standpunkte stehen, auf welchem der evangelische Choralgesang sich zur Zeit seiner Entstehung befand. Obwohl längst schon der Choral einzig und allein von der Gemeinde einstimmig unter Orgelbegleitung gesungen wird, sind doch in allen zum Gebrauche beim Gottesdienste bestimmten Choralbüchern die in denselben enthaltenen Choräle so ausgesetzt, als ob die Melodien blos von Sopranstimmen gesungen werden sollten. Ja noch mehr, man setzt die Choräle vierstimmig aus und bezeichnet die vier verschiedenen Stimmen mit Sopran, Alt, Tenor, Bass, als ob die Choralbücher zu gleicher Zeit auch für vierstimmige Chöre geschrieben wären. Und doch entsprechen nur Sopran und Bass dem Umfange dieser Stimmen, während Tenor und Alt meistentheils viel zu dicht beim Sopran liegen, um von ihren Stimmen mit guter Wirkung ausgeführt werden zu können, was seinen Grund in der eigenthümlichen Beschaffenheit der für die Tasteninstrumente, zumal die Orgel, ganz besonders geeigneten sogenannten engen Harmonie findet.

Woher kommt es nun, dass man nicht auch in Bezug auf die Tonhöhen den Forderungen des Volksgesanges gefolgt ist?

Der Grund ist der, dass sich diese blos tonliche Forderung nicht in demselben energischen Grade, wie jene rhythmische und melodische, geltend macht. Im Gegentheil hat eine hohe Tonlage scheinbar Manches für sich. Es ist nämlich eine bekannte Sache, dass die höchsten Brusttöne einer natürlichen, d. i. unausgebildeten Stimme von den meisten Personen nur mit einer gewissen Anstrengung und Kraft hervorgebracht werden können. Eben so umgekehrt: je stärker Jemand spricht, desto höher erhebt er die Stimme. Der Bass geräth auf diese Weise in die Tenor-, der Alt in die Sopran-Lage. Wird also ein Choral in einer höheren Tonlage gesungen, so klingt er stärker; denn die höheren Stimmen sind gezwungen, um so stärker zu singen, je höher sie singen müssen.

Freilich, was sie an Stärke, oder besser gesagt an durchdringender Schärfe gewinnen, das büssen sie an Sonorität und Fülle ein. Aber der rohe und uncultivirte Sinn ergötzt sich mehr an einem scharfen und lauten, als einem sonoren und edlen Tone. Man kann diese Erfahrung täglich in der Oper machen. Welche Stellen sind es, die am meisten beklatscht werden? diejenigen, in welchen der Sänger oder die Sängerin, zusammentreffend mit einem häufig genug vom Componisten beabsichtigten aufs Höchste gesteigerten Affecte, mit voller Kraft die höchsten Töne hervorstösst. Wer da noch einen Schritt weiter gehen kann, als man vielleicht gewohnt war zu hören, der trägt den Preis davon. Das hohe $\overline{\overline{c}}$ der Tenöre oder das $\overline{\overline{\overline{f}}}$ der Soprane hat niemals seine Wirkung verfehlt. Auch die Mu-

siker selbst sind nicht immer frei von dieser Vorliebe für die hohen Tonlagen, und es giebt in der That manche Organisten, denen die Tonlage der Choräle, wie sie in den meisten Choralbüchern verzeichnet stehen, noch nicht hoch genug ist, und die sie daher noch höher transponiren. Es klinge dann der Gemeindegesang um so »frischer«. Allerdings, was die Bass- und Altstimmen gar nicht mehr leisten können, das übernehmen dann die an sich schon hohen Tenor- und Sopranstimmen, und der Effect entspricht allerdings auch ganz dem scharfen Gekreisch der Mixturen, mit denen häufig genug diese Organisten ihre Choräle zu begleiten pflegen.

Wenn aber schon die »gebildeten« Ohren mancher Musiker an diesem Geschrei ein Ergötzen finden, was könnte man da von den ungebildeten Laien erwarten? Dazu kommt der grosse Raum der meisten Kirchen, welcher ein freies, ja sogar ein übertriebenes Hervortreten der vollen Stimmen wenigstens nicht ganz so unerträglich erscheinen lässt, wie ein enges Zimmer es thun würde.

So wird man es also erklärlich finden, dass die Forderung einer naturgemässen richtigen Tonlage für die einzelnen Choräle nicht dieselbe Berücksichtigung fand, wie die in Bezug auf das Rhythmische. Die Erfüllung dieser letzteren erzwang sich gewissermaassen das Volk selbst, die der ersteren hätte ihm von den einsichtsvolleren Musikern entgegengebracht werden müssen. Dass dieses einen so langen Zeitraum hindurch bis heute noch nicht geschehen, und dass selbst einsichtsvolle Musiker der neueren Zeit keinen Anstoss daran genommen haben, die Choräle in ihren Choralbüchern in den gewohnten hohen Tonlagen zu setzen, ist allerdings auffallend, wiewohl es sich durch verschiedene Gründe erklären lässt. Es würde zu weit führen, wenn der Verfasser diese Gründe hier einzeln erörtern wollte; nur soviel mag im Allgemeinen gesagt sein, dass das Aufstreben der Instrumentalmusik und die in Folge davon zum Theil veränderten Anschauungen von den Grenzen der einzelnen Gesangstimmen sicherlich ihr Theil dazu beigetragen haben. Genug, das Factum steht fest, dass fast alle Choralbücher unserer Zeit in der Weise geschrieben, dass die Melodie in der Sopranstimme liegt, und es ist wohl unzweifelhaft, dass die Choräle in den in diesen Choralbüchern verzeichneten Tonhöhen auch von den meisten Organisten gespielt werden. Auf dem Lande zumal, wo meistentheils die Schullehrer den Kirchendienst mitzuversehen haben, von denen man schwierigere Leistungen in ihrem musikalischen Nebenamte, wie Transponiren, nicht erwarten darf, wird es allgemein so gehalten. Die wenigen Ausnahmen hiervon können dagegen nicht in Betracht kommen.*)

Die Folgen davon bestehen zunächst darin, dass diejenigen Mitglieder der Gemeinde, denen die Melodie zu hoch liegt, also zumeist die Alt- und Bassstimmen, entweder ganz schweigen, oder (die Bassstimmen) die Melodie in einer noch tieferen Octave mitsingen, oder endlich ganz andere Töne singen, als die Melodie vorschreibt.

Von allen dreien ist das erste jedenfalls noch das Vernünftigste; denn von der üblen Wirkung eines dreifachen gesanglichen Unisono wird sich ein Jeder überzeugen, der Gelegenheit hat, es ausführen zu hören. Es ist der Natur der menschlichen Stimme so angemessen, dass bei gleichzeitiger Ausführung ein und derselben Melodie durch die beiden verschiedenen Stimmengeschlechte: weibliche (oder Knaben-) und Männerstimmen letztere nur um eine Octave tiefer singen, als jene, dass es einem jeden unverbildeten Ohre als ein Frevel gegen ein Naturgesetz erscheinen muss, wenn zu dieser Octave noch eine tiefere gesungen wird. Bei guten Componisten möchte sich auch schwerlich ein Beispiel eines solchen dreifachen gesungenen Unisono finden.*)

*) Der Verfasser kennt eine ziemliche Anzahl solcher Dorfcantoren und Dorforganisten, die manchen Organisten von grossen städtischen Kirchen hinsichtlich der Gründlichkeit ihrer Bildung und in Betreff ihrer Leistungsfähigkeit übertreffen. Zumal von musikliebenden Gegenden, wie Schlesien, gilt dies in hohem Grade.

Am schlimmsten aber ist es, wenn die der Melodie in ihren hohen Lagen nicht folgen könnenden Stimmen andere als die Töne der Melodie singen. Da hört man denn häufig genug die Melodie von der tieferen Terz oder gar von der Quinte begleitet, und zwar, je unmusikalischer der Sänger ist, um so sicherer und ungestörter, wenn auch die begleitenden Harmonien des Organisten noch so wenig dazu passen wollen. Die musikalischen unter den Singenden pflegen auch häufig den harmonischen Bass, welchen die Orgel spielt, mit zu intoniren, ja sie gewinnen darin sogar eine gewisse Sicherheit, wenn der Organist zu demselben Liede immer dieselben Bässe nimmt. Aber abgesehen davon, dass dies eine Beschränkung der künstlerischen Freiheit des Organisten involvirt, die, so lobenswerth sie auch erscheint, wenn die Kenntnisse des Organisten nicht so weit reichen, um geschickte und natürliche andere Bässe als die gegebenen zu improvisiren, befähigte Künstler sich doch nicht gern gefallen lassen werden; so widerstreitet ein harmonischer, d. i. mehrstimmiger Gesang doch eben dem Principe des Volksgesanges und würde der Gemeindegesang zum Kunstgesange werden, wenn der Grundsatz der Mehrstimmigkeit, wie es allerdings hin und wieder geschehen ist und noch geschieht, bei demselben durchgeführt werden würde.

Und doch sind alle *diese* Folgen der Wahl zu hoher Tonlagen für den Gemeindegesang noch die im geringeren Maasse verderblichen. Sie beziehen sich eben nur auf die Schönheit des Gemeindegesanges an sich, welche darunter leidet. Viel verderblicher aber wird die zu hohe Tonlage den Stimmen selbst. Wenn noch alle tiefen Stimmen blos schweigen, oder die tiefere Octave oder selbst andere Töne mitsingen wollten, sobald die Melodie zu hoch geht! Das thun sie aber vielfach nicht. So lange es noch irgend geht, quetschen und pressen sie, je höher, um mit so grösserer Kraft und Anstrengung die hohen Töne aus der Kehle heraus und freuen sich, wenn es ihnen, was unter solchen Umständen wohl stets der Fall sein mag, gelingt, selbst die lautesten Stimmen der Orgel zu übertönen, und zwar zum Schaden ihrer eigenen Stimme; denn es ist bekannt, dass eine Stimme um so mehr verdorben wird, je weniger sie mit der ausgiebigen Kraft der höchsten Töne haushält. Wenn der Verfasser auch weit davon entfernt ist, den auffallenden Mangel an guten Stimmen in der neueren Zeit einzig und allein aus diesem Umstande abzuleiten, so ist in Folge des oben angedeuteten Zusammenhanges zwischen Kirche und Schule in musikalischer Hinsicht wenigstens ein Theil jenes Mangels sicherlich auf den besprochenen Fehler zurückzuführen.

*) In der Instrumental-Musik, obwohl auch dort nicht sehr zu loben, kommen dergleichen öfter vor und lassen sich auch eher rechtfertigen, zumal, wenn die ausführenden Instrumente so gewählt sind, dass die dritte Octave gewissermaassen nur als die Verstärkung ein und desselben Instruments erscheint. (Contrabass und Violoncell.)

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Franz Schubert: Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Wilh. Müller. Lex.-8.

Eine Auswahl von 16 Liedern in drei Ausgaben: für hohe, mittlere und tiefe Stimmen. Jede Nummer ist als Heft für sich gedruckt und kostet einen Silbergroschen. Der »Erlkönig« bildet Nr. 1; also der ganze Erlkönig für 1 Sgr. Wer hätte das vor Jahren gedacht! Zu einer weiten Verbreitung dieser Lieder

gab in Deutschland zuerst die Holle'sche Ausgabe den Anstoss, in Frankreich lange vorher ein in Paris publicirter Band von »40 Melodien«. Auch die vorliegende, in moderner Weise gut ausgestattete Edition ist lediglich zu Handelszwecken veranstaltet, denn der Druck der Lieder in drei verschiedenen Tonhöhen findet nur darin seine Rechtfertigung, dass »Alles was Odem hat« diese Lieder singen will und Jeder natürlich in seiner Stimmlage. Es ist nur zu wünschen, dass die Tonarten, in denen der Componist seine unvergänglichen Lieder aufgezeichnet hat, über solchen Befriedigungen der musikalischen Massen- und Marktbedürfnisse nicht ganz in Vergessenheit gerathen.

In dem neuesten Hefte der »Deutschen Vierteljahrsschrift« (Juli bis September) lesen wir eine Charakteristik Schubert's von Prof. L. Stark, in welcher uns besonders angesprochen hat, was über die Lieder gesagt ist und desshalb hier folgen möge. »Auch bei dem Liedercomponisten Schubert«, sagt Herr Stark, »ist ein längerer Bildungsprocess unverkennbar. Vergleicht man nämlich seine früheren Gesänge, welche theils in hausbackenen Strophenliedern in der damaligen philiströsen Weise, theils in cantatenartigen, an Haydn's ‚verlassene Ariadne' gemahnenden Scenen bestehen, mit den späteren gereiften, so findet man in letzteren eine successiv immer mehr gelungene Verbindung zweier Hauptelemente: da ist noch die volksmässige Melodie des alten Strophenliedes, welche allerdings für jede Strophe noch so weit als möglich gleich bleibt; sobald aber Worte oder Gesammtstimmung eine Modification verlangen, so spricht sich diese bald durch eine andere Begleitung, bald durch eine fremde Tonart, bald in geänderter Singweise aus; dies bleibt jedoch Alles fast immer in dem Rahmen des gleichen Taktes und Tempos; oft wahrt die Begleitung durch ruhig stetigen Rhythmus die Einheit des Ganzen. Dazu hat nun Schubert es zuerst getroffen, der volksthümlichen Melodie jene Gesammtstimmung, welche sonst ein Vorzug des ausgeführten Kunstliedes war, durch die Begleitung zu unterlegen, und hat damit seinen Nachfolgern eine unerschöpfliche Quelle von charakteristischen, stets wohlklingenden Begleitungsfiguren erschlossen, welche denn auch getreulich bei Instrumentalsolos etc. benutzt wurden. Als hervorragende Beispiele jener gelungensten Verbindung des volksthümlichen Strophenliedes mit charakteristischer Begleitung sind zu nennen: Frühlingsglaube, Die Sterne, *Pax vobiscum*, Im Abendroth, Am Meere, Fischer's Liebesglück und viele in der Schönen Müllerin und Winterreise, darunter auch jener Lindenbaum, dessen Hauptmelodie Silcher im Satz für vier Männerstimmen unter seinen Volksliedern herausgab, ohne Schubert dabei zu nennen, so dass jenes unsterbliche Lied auch jetzt noch häufig unserem guten Silcher zugeschrieben wird.

»Aber neben Schubert's volksthümlichen Gesängen stehen auch zahlreiche Kunstlieder in des Wortes Vollbedeutung, Schöpfungen, worin ein durch Inhalt und Form bedeutendes Gedicht, erfasst von der unwiderstehlichen Gewalt des Genius in all seinen Tiefen, durch die grossartigsten Mittel der Tonsprache vor uns in hinreissender Wahrheit und Lebendigkeit wiedergeboren wird. Da treten wohl die schulgerechten Formen von Einheit der Tonart etc. zurück (wie z. B. in der Gruppe aus dem Tartarus), Melodie, Rhythmus und Begleitung folgen in ewiger Ebbe [323:] und Fluth der Situation und Leidenschaft; Recitative, Ariosos, grossartige Ritornelle wechseln in diesen majestätischen Balladen mit den süssesten Cantabiles und Adagios. Die erste derselben ist der Erlkönig, nicht nur in chronologischer, sondern auch in ästhetischer Rücksicht, da auch die akademische Regel rhythmischer Einheit darin aufs strengste eingehalten ist. Bekanntlich trug M. Vogl 1821 diese Ballade im Kärnthnerthor-Theater mit solchem Erfolge vor, dass sich dem bis dahin ziemlich unbekannten Tonsetzer plötzlich die dauernde Aufmerksamkeit der musikalischen Welt Wiens zuwandte. Gleicher Wirkung fähig zeigten sich später auch Die junge Nonne, Die Sehnsucht, Grenzen der Menschheit, Die Allmacht, Das Heimweh, Viola, Waldesnacht und viele andere, zu deren Vorführung es nur hie und da intelligenterer Sänger bedürfte, als der übliche Opernschlendrian sie aufzieht«. (S. 322—323.) Wie richtig diese letztere Bemerkung ist, ersieht man am besten an dem grössten Schubert-Sänger, Jul. Stockhausen, durch welchen mehrere dieser Lieder einen verklärenden Glanz erhalten haben, der früher nicht an ihnen zu bemerken war.

Chr.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wien.** Kirchenmusik: Am 31. Juli in der Universitätskirche eine Messe von Cyrill Wolf, unter dessen Leitung. Am 4 Aug. in der Dominikanerkirche die grosse Heiligmesse von Joseph Haydn. In der Hofkapelle in den letzten Tagen Messe in F von F. v. Weigl, Graduale (*In Deo speravit*) von Rotter und Offertorium (*Domine*) von Reutter. — Die philharmonische Concert-Gesellschaft hat, wie die »N. fr. Presse« schreibt, mit Berufung auf die grossere Zahl ihrer Mitglieder die Ueberlassung des neuen Opernhauses zu acht oder neun Productionen im nächsten Theaterjahr nachgesucht. Das Gesuch ist aber ablehnend beschieden worden, weil das neue Opernhaus »grundsätzlich« zu keiner Wohlthätigkeits-Vorstellung (ausser zu Gunsten des eigenen Pensionsfonds), also auch nicht zu Vorstellungen vergeben werden dürfe, die »nur Privat-Interessen« fördern. Herrliche Bureaukratie! In dem Mangel an vernünftiger praktischer Verwerthung vorhandener Mittel und Gelegenheiten hat Wien den traurigen Ruhm, immer voran zu stehen. Anderswo würde man sich freuen, ein so grosses neues Gebäude auf alle mögliche Weise ausnutzen und dadurch mit der Oeffentlichkeit in Contact setzen zu können. Die Abhaltung der philharmonischen Concerte im alten Operntheater zur Mittagszeit »unterliegt dagegen keinem Anstande«. — Wie die »N. fr. Presse« ebenfalls berichtigend erzählt, hat Herr J. Herbeck »den Titel eines General-Musikdirectors nicht erhalten und ist selber hoch erstaunt über die Nachricht, dass ihm ‚das bezügliche Diplom bereits zugestellt worden sei'«. Kann aber doch noch erfolgen.

* **München.** (Bauten auf der Bühne, im Maschinenraum und Orchester des Hoftheaters.) Der »Süddeutsche Telegraph« berichtet über die im Münchener Hoftheater vor sich gehenden baulichen und technischen Aenderungen: »Bezüglich der neuen Maschinerie lässt sich mit vollem Recht behaupten, dass die Münchener Hofbühne in ihrer neuen technischen Umgestaltung in ganz Deutschland keine Rivalin finden wird. Das neue Podium ist so eingerichtet, dass ganze Decorationen und die grössten Gruppen in die Tiefe versinken können. Man ist früher wegen der technischen Schwierigkeiten, die das Aufbauen und Abbrechen des Riesenschiffs erforderte, an die Aufführung der Oper »Die Afrikanerin« mit Zagen geschritten; von nun an wird das grosse Schiff einfach versinken und kann wochenlang in der Tiefe bleiben, bis man seiner wieder bedarf. Der Schnürboden und die Gaseinrichtung sind gelegt, so dass mit dem Podium nun begonnen wird, bei dessen Construction Bedacht genommen wurde, in Zukunft bei Salonstücken die lästige Hinwegräumung der Möbel dadurch wegfallen zu lassen, dass die Einrichtung eines ganzen Zimmers in dem Moment versinkt, wo eine andere Einrichtung durch die Versenkungen erscheint. Was das Tieferlegen des Orchesters anbelangt, so ist die Absicht der Intendanz, vorderhand eine Probe betreffs der Klangwirkung zu machen, später aber dem Orchesterraum eine runde Form zu geben, um das Streichquartett mehr zu vereinigen«. — Die Maschinisten haben zur Zeit alle Hände voll zu thun, die Scenerie zu Wagner's »Rheingold« fertig zu bringen. Das Aquarium, in welchem sich die Nixen herumtummeln, bleibt immer noch eine schwer zu knackende Nuss, und das Wasser wird trotz allem Nachdenken immer wieder nur durch bemalte Gazevorhänge dargestellt werden müssen. Bis jetzt war man der Anschauung, R. Wagner schreibe nie Etwas, dessen Ausführung er sich nicht allsogleich scenisch denke; es scheint aber, dass hier doch die Phantasterei über die Praxis Herr geworden ist, wenigstens konnte er über diese Scene selbst keine hochdienliche Aufklärung geben. An das Einstudiren der Partien wurde bis jetzt noch nicht gedacht. Der beschriebene Ausbau des Hoftheaters ist auf Vorschlag des Intendanten v. Perfall unternommen und wird damit der Plan eines neuen Opernbaues nach Semper's Entwürfen als beseitigt anzusehen sein.

*** Prag.** Die öffentlichen Haupt- und Schlussprüfungen des Prager Conservatoriums der Musik fanden am 23.—30. Juli statt und umfassten sämmtliche Fächer des letzten Schuljahres. Die Zahl dieser Fächer ist sehr gross, da neben dem Waldhorn auch Rechnen und Geographie, neben der Ventilposaune auch Religion gelehrt wird. Das Gesangfach dieses grossen und durch eine lange Dauer bewährten Instituts scheint bedeutend weniger gut vertreten zu sein, als das Instrumentalfach; und wenn die »Opernschule« desselben sich am 30. mit sechs Solovorträgen producirte, so glauben wir nicht, dass die Auswahl (zwei Duette von Spohr und Abert, vier Arien von Spohr, Marschner, Rossini und Meyerbeer) ein besonders gutes Zeugniss ablege für die beste Richtung des Operngesanges. »Böhmen können singen — diese den österreichischen Völkern ganz geläufige Redensart sollte das Prager Conservatorium als Devise über seine Thüre schreiben. Lernt singen und lehrt singen! dann wird Euch alles Uebrige zufallen.

*** Innsbruck.** Am 2. Juli wurde hier im k. k. Nationaltheater unter Direction des Kapellmeisters Nagiller Spohr's Oratorium »Der Fall Babylons« aufgeführt, zum ersten Male. Der im vorigen Sommer unter so grossem Beifall ebenfalls zum ersten Male hier gegebene »Samson« soll, wie wir hören, demnächst wiederholt werden.

*** Mailand.** (Manzoni's »Verlobten« als Operntext.) Ein Componist Namens Petrella hat sich an den greisen Alessandro Manzoni gewendet, um von ihm die Erlaubniss zu erhalten, seinen weltberühmten Roman »*I Promessi Sposi*« als Opernsujet behandeln zu dürfen. Manzoni hat das mit grosser Freundlichkeit bewilligt, indem er antwortete: »Es handelt sich hier nicht um eine Erlaubniss, sondern um den Dank, den ich Ihnen für die Ehre schulde, die Sie meinem Romane erweisen wollen. Mögen die beiden Künste, die an dieser Umwandlung arbeiten, jene dramatische Wirkung erzielen, von der ich nie den Keim in meinem Werke vermuthete«. Es ist darin leise angedeutet, dass eine Geschichte in ihrer Art unübertrefflich und dennoch dramatisch unbrauchbar sein kann. Man denke an »Hermann und Dorothea« und »Werther's Leiden«.

*** Paris.** Ein Sohn Cherubini's, Louis Salvator Cherubini, ist gestorben. Er war Inspector der schönen Künste, ein liebenswürdiger und sehr unterrichteter Mann, und ein Mann von Charakter wie sein Vater. Denn obgleich er wiederholt artistische und literarische Missionen durchgeführt hatte, verstarb er nach dreissig Dienstjahren dennoch ohne einen Orden »Das spricht wesentlich für den Charakter dieses Mannes«, sagt die Wiener »N. freie Presse«. Er ist 68 Jahre alt geworden.

* Am 28. Juli starb in Dresden der Naturforscher und Arzt Karl Gustav Carus, geb. 3. Januar 1789 in Leipzig. Mit seiner grossen Vielseitigkeit umfasste er ausser bildenden Künsten auch die Musik, über welche er manche werthvolle kleinere Aufsätze geschrieben hat.

* Die Pianoforte-Fabrik der Firma Breitkopf & Härtel vollendete im Juli ihr 5000. Instrument, welches in den Räumen des Geschäftes zu einer festlichen Feier Anlass gab. Einen Monat zuvor feierte die Firma Steinway & Sons in New-York die Vollendung ihrer Nummer 20,000.

* Etwas spät nachgedruckt. In der neuesten Nummer der »Tonhalle« vom 2. August finden wir unter »Jenny Lind's erste Rolle« eine längere Mittheilung aus einer unserer letzten Nummern des vorigen Jahres buchstäblich und ohne Angabe der Quelle wieder abgedruckt. Dieselbe beginnt: »Der unlängst verstorbene etc. August Blanché«, — was nun komisch genug klingt, da der treffliche Blanché schon den ganzen Winter über in seiner kühlen Gruft geschlummert hat.

* Ein neuer Operntext. Wir werden ersucht, folgende Notiz aufzunehmen. »Es wird den Componisten Deutschlands ein Text zu einer ernsten Oper »Luther's Ring« angeboten, der, was dramatisch ergreifende Handlung und Vielseitigkeit und Grossartigkeit der Situationen anbelangt, kaum Etwas zu wünschen übrig lässt und namentlich an Fidelio erinnert.«

* Zu der Notiz in Nr. 26 d. Bl., die Verlobung des Hrn. Walter in Basel mit Frl. Strauss betreffend, sei nachträglich noch bemerkt (lediglich um eine verkehrte Angabe zu berichtigen), dass Herr Aug. Walter Anno 1821 geboren, menschlicher Berechnung nach also erst 48 Jahre alt ist, und nicht 55, wie der Herr Gratulant aus Lenzburg wissen wollte. Mit Vergnügen hören wir, dass sich unsere Voraussetzung, Frl. Strauss werde auch ferner der Kunst erhalten bleiben, durchaus bestätigt, da dieselbe eben in dieser Zeit nach Baden-Baden gegangen ist, um bei Frau Viardot ihre Gesangstudien fortzusetzen.

Wochenbericht.

Die Saison der unter Mapleson und Gye vereinigten italienischen Oper in London schloss am letzten Samstag den 24. Juli, und waren die drei letzten Abende den Benefiz-Vorstellungen der Primadonnen gewidmet. Die Patti hatte für den 21. Juli »Rigoletto« zu ihrem Benefiz gewählt, darauf folgte am nächsten Tage Fräulein Tietjens mit dem »Propheten« und am dritten Tage (Freitag) die Nilsson mit dem zweiten Act aus »Martha«, dem dritten aus »Faust« und einer Scene aus »Hamlet« von Ambroise Thomas. Den Schluss bildete dann am Samstage der »Barbier von Sevilla« mit der Patti als Rosine. — Die Vereinigung der beiden Impresarii der italienischen Oper in London und das dadurch geschaffene Monopol wird nun doch nicht länger als diese eine Saison vorhalten; die jetzt in Coventgarden spielende vereinigte Gesellschaft wird sich wieder spalten, aus einer italienischen Oper werden also abermals zwei werden. Dem »Athenäum« zufolge wird der sich trennende Theil unter Arditi's Direction stehen, im Drurylane-Theater seine Vorstellungen geben und über folgende bedeutende Solisten verfügen: die Damen Nilsson, Trebelli, Volpini und Monbelli, sowie die Herren Santley, Foli, Gassier, Mongini, Gardoni und Bettini.

Das Theater an der Wien hat seine Direction gewechselt. Strampfer nahm mit Offenbach's Operette »Périchole« Abschied, um sich ins Privatleben zurückzuziehen. Die Säule seines Theaters, Frl. Marie Geistinger, wird jetzt als Directrice fungiren. Die Firma heisst jetzt: Steiner-Geistinger. Dass er sein Theater nicht auf der Höhe eines »Kunstinstituts« gehalten, gestand schon Strampfer in seiner Abschiedsrede selbst.

Der neue Hamburger Theaterdirector Ernst hat sein Personal für das nächste Jahr schon ziemlich vollständig beisammen und wird die Oper besetzt: mit Frau von Garay-Lichtmay von Wiesbaden (dramatische Sängerin), Frl. Hänisch von Dresden (Coloratursängerin), Frl. Elise Börner von Berlin (jugendlich-dramatische Sängerin), Frl. Schönfeldt von Stuttgart (jugendliche Sängerin), Frl. Densy von Stettin (Coloratursängerin), Frl. Grohmann von Bremen (Altistin), Frl. Eichhorn von Danzig (Soubrette), Frl. Preuss von Breslau (Vaudeville-Soubrette), Frau Zottmayr, die Herren Richard von Dessau (Heldentenor), Thelen, Vary und Kaps von hier, Grusendorf von Rotterdam (lyrischer Tenor), Bayer von Regensburg (Buffo-Tenor), Leinauer von Hannover und Wendlick von Rotterdam (erste Basspartien), van Gülpen von Leipzig (Buffo-Bass), Reichmann von Olmütz (zweiter Bariton), Brettschneider (Bass), Höfel (desgl.). Die musikalische Direction führt der von früher her bekannte Kapellmeister Herr Ignaz Fischer sowie der Musikdirector Herr Metzdorff (von Braunschweig).

Herr Dr. Hanslick ist in Folge oder auf Veranlassung seiner »Geschichte des Wiener Concertwesens« von einem ausserordentlichen zu einem ordentlichen Professor der Geschichte und Aesthetik der Tonkunst an der Wiener Universität aufgerückt. Der gute Wille zu einer derartigen Beförderung war längst vorhanden, und bedurfte es nur der Veröffentlichung eines grösseren Buches, um dieselbe sofort ins Werk zu setzen. Herr Hanslick ist der einzige Ordinarius unter den Musikprofessoren in Deutschland, d. h. im deutschen Sprach- und Tongebiete. Man kann sich nur darüber freuen, dass die Musik auf diese Weise den übrigen Kunstwissenschaften immer mehr gleichgestellt wird, was früher nicht der Fall war. Unser eigentliches Interesse erstreckt sich allerdings nur darauf, dass die Musikwissenschaft selbst eine »ordentliche« werde, und in dieser Hinsicht wird man auch in Wien wohl noch einige Fortschritte machen können. — Als ein weiteres Kennzeichen der Beliebtheit des Herrn Prof. Hanslick in den einflussreichen Wiener Kreisen ist die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft anzusehen, welche der Kaiser ihm für die »Geschichte des Concertwesens« hat zustellen lassen.

Herr Hofkapellmeister Herbeck in Wien ist zum »musikalischen Beirath« der Direction des k. k. Operntheaters ernannt, was auf eine ziemliche Rathlosigkeit in den dirigirenden Kreisen schliessen lässt. Seine Stellung hat Herr Herbeck sich, wie die Wiener Zeitungen berichten, in Verhandlungen mit dem Intendanten v. Münch und dem Director Dingelstedt zurecht gemacht; der neue musikalische Vormund dürfte sich daher bald als ein Generalmusikdirector oder etwas Aehnliches entpuppen. Es ist schon seit einiger Zeit davon die Rede gewesen, dass Herr H. bald eine derartige Stelle erhalten werde, und wir glauben dieses gern, denn die verschlungenen Wege dieser Welt hat der genannte Herr besser studirt, als die labyrinthischen Gänge des Contrapunkts.

ANZEIGER.

[140] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in *Leipzig* und *Winterthur* erschien soeben:

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift
für
Soli, Chor und Orchester
(Orgel ad libitum)
componirt von

Johannes Brahms.

Op. 45.

Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten.
Pr. 3 Thlr. 15 Ngr.

---

[141] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Danse des Sylphes

de la
Damnation de Faust
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par

FRANÇOIS LISZT.

Preis 20 Ngr.

Marche des Pélerins

de la Sinfonie
Harold en Italie
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par

François Liszt.

Preis 1 Thlr.

Marche au Supplice

de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste)
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par

François Liszt.

Preis 25 Ngr.

---

[142] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

JOH. SEBASTIAN BACH.

Sechs Fragmente

aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten
für Pianoforte
übertragen von
Camille Saint-Saëns.

Complet 1 Thlr. 10 Ngr.

Einzeln:
Nr. 1. Ouverture aus der 29sten Kirchen-Cantate. 15 Ngr.
- 2. Adagio aus der 3ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr
- 3. Andantino aus der 3ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 4. Gavotte aus der 2ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 5. Andante aus der 3ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 6. Presto aus der 35sten Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

Sechs Orgel-Sonaten

für Pianoforte und Violine
eingerichtet von
Ernst Naumann.

Nr. 1 in Esdur 25 Ngr. Nr. 2 in Cmoll 1 Thlr. Nr. 3 in Dmoll 25 Ngr. Nr. 4 in Emoll 25 Ngr. Nr. 5 in Cdur 1 Thlr. 7½ Ngr. Nr. 6 in Gdur 27½ Ngr.

---

[143] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Unsre Lieblinge. Die schönsten Melodien für das Pianoforte, mit einem Vorworte von **Carl Reinecke.** Erstes Heft. Elegant brochirt. Preis 1 Thlr.

Diese Sammlung zeichnet sich vor vielen ähnlichen durch geschmackvolle Auswahl und Bearbeitung aus, und wird sich aus solchem Grunde auch vorzüglich empfehlen. Mögen diese »Lieblinge« recht bald wirklich zu den musikalischen Lieblingen der Jugend zählen.

---

[144] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SUITE

in Canonform
für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass
(Orchester)
von

Jul. Otto Grimm.

Op. 10.

	Thlr.	Ngr.
Partitur	—	22½
Stimmen	1	10
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	1	5

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. August 1869. **Nr. 32.** IV. Jahrgang.

Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

Geschichte des Concertwesens in Wien. Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. Wilhelm Braumüller. XV und 438 Seiten in gr. 8.

(Fortsetzung.)

Der nächste Fortschritt in der Herstellung der Musik zu Handelszwecken — wenn wir das Fortschritt nennen, was auf die Verbreitung der Kunst von bedeutendem Einflusse gewesen ist und für ein lange dauerndes Verfahren die Bahn gebrochen hat — der nächste Fortschritt ging nicht von dem Leipziger Buchdrucker Breitkopf, sondern von Musikstechern in London aus. Hier hatte weder der Kupferstich noch der Typendruck recht gedeihen wollen, obwohl letzterer immer noch auf einer bedeutend höheren Stufe stand, als der deutsche. Man ersetzte den Kupferstich nun durch den sogenannten Zinnstich, nämlich durch ein neues Metall und ein neues Verfahren. Das neue Metall bestand aus einer Mischung von Zinn und Blei, und das neue Verfahren in der Anwendung geschnittener Stahlstempel, mit welchen die Schriften und Notenzeichen in das Metall geschlagen, also nicht, wie beim Kupferstich, aus freier Hand gravirt wurden. Die Arbeit war hierdurch um so viel leichter, die ganze Herstellung um so viel billiger gemacht, dass der vornehme Kupferstich überall das Feld räumen musste. Diese Aenderung ging zwischen 1720 und 1730 vor sich, also in der fruchtreichsten Zeit des musikalischen Lebens in London. In ganz Deutschland existirte damals kein ordentlicher Musikverleger; daraus hauptsächlich erklärt sich, dass jene englische Erfindung hier lange unbekannt blieb und noch zwanzig Jahre später Bach mit dem Graviren seiner Orgelcompositionen auf Kupfer sich die Augen verdarb. Wäre der englische Zinnstich hier zu rechter Zeit bekannt geworden, so würde für Breitkopf der Anlass zu seiner »Erfindung« von selber weggefallen sein. Der Werth dieser Sachen kann leicht nach ihren Folgen bemessen werden. Der englische Stich verbreitete sich nach Frankreich, wo aber der Druck von diesen Zinn-Blei-Platten besonders mangelhaft blieb (vergleiche die um 1780 erschienenen Partituren Gluck'scher Opern), während er früher in England klar und fast tadellos war, was aus vielen von John Walsh publicirten Händel'schen Werken zu ersehen ist. Auf dem Umwege über Paris erhielten wir diesen Zinnstich um 1800 in Deutschland und mit ihm französische Namen für die Notenstempel und französische Stichmanieren. Die Abhängigkeit von Frankreich hat in diesem Zweige so lange gedauert, dass z. B. die Officin von Schott's Söhnen in Mainz bis jetzt (oder doch bis vor wenig Jahren) ihre sämmtlichen Musikstempel in Paris schneiden liess. In England ist der Notenstich schon seit Jahren so sehr gesunken, dass dort kaum noch ein grösseres Werk gut gestochen und noch weniger gut von Platten gedruckt werden kann. Unlängst wollte ein Freund dort ein Werk von circa 120 Platten stechen lassen, welches des vielen Textes wegen (es war eine Pianoforteschule) nicht eben leicht war, durchlief ganz London, legte es allen Stechern vor, wurde von allen abgewiesen und musste es zuletzt nach Deutschland schicken. In Frankreich, d. h. in Paris, ist es nicht viel besser; als der verstorbene Farrenc seinen *Trésor des Pianistes* unternahm, musste er sich einen besonderen Stecher dafür heranbilden und wusste schliesslich nichts Besseres zu thun, als die deutsche Stechart fast sklavisch nachzuahmen. Der deutsche Musikstich ist bekanntlich zur Zeit der allgemein herrschende; er hat nicht nur bei uns den Typendruck fast verdrängt, d. h. auf den eigentlichen Buchdruck beschränkt, sondern fängt selbst in England an, ihm das Feld immermehr streitig zu machen, obwohl er für Massenauflagen (beispielshalber seien die Novello'schen Clavierauszüge erwähnt) dort zu einer grossen Vollkommenheit gebracht war. Der heutige deutsche Stecher benutzt aber noch dasselbe Material, welches ein Engländer um 1730 erfand, und auch das technische Verfahren ist im wesentlichen dasselbe. Der Noten-Stich ist es, welcher für die Kunst von hauptsächlichster Bedeutung ist, nicht der Noten-Typendruck. Das Gebiet des letzteren ist die theoretisch-musikalische Literatur, welches er auch von je her inne gehabt hat. Hier ist er unersetzlich, obwohl dem Notenstich gegenüber seine Vollkommenheit immer nur eine beschränkte sein kann. Es scheint aber, als ob eben diese Mangelhaftigkeit die Erfinder reize, auf seinem Grunde »etwas noch nie Dagewesenes« zu produciren. Herr Friedländer, bis vor einigen Jahren Besitzer der Firma »*Bureau de musique*« in Leipzig, hat hierbei fast sein ganzes Vermögen verexperimentirt — einen Probedruck desselben sah man auf der letzten Londoner Industrieausstellung —, und gleichzeitig producirte der rast- und ruhelose Director der Wiener Staatsdruckerei, der am 11. Juli d. J. verstorbene Auer, etwas Aehnliches. Beide arbeiteten im grössten Folio und beide nahmen zu ihren Probeausführungen — bezeichnend genug — Werke von Franz

Liszt. So stand die neue Erfindung mit der »neuen Kunstschöpfung« allerdings auf gleicher Höhe und theilte mit ihr auch die gleiche Lebensfähigkeit. Referent hat derartige Experimente nie ohne Bedauern über das nutzlos weggeworfene Geld betrachten können, da ihn eigene Grübeleien in diesem Fache gerade so weit geführt hatten, um von der Unmöglichkeit einer erheblichen Verbesserung des Notentypendrucks überzeugt zu sein. Alle Vervollkommnungen, welche hier in Zukunft noch möglich sein werden, liegen auf dem Wege des Notenstichs. Das jetzt gebrauchte Material (Zinn und Blei) hat grosse Mängel. Seit vier Jahren schon benutzt Referent für die unter seiner Leitung an der Händelausgabe und den »Denkmälern« arbeitenden Stecher ein anderes Material, welches den Notenstich an Dauerhaftigkeit und Feinheit der Ausführung wieder auf den alten Kupferstich zurückführt, und zweifelt nicht, dass dieses Material und die damit verbundene Stichart mit der Zeit allgemein Eingang finden wird. — Hier müssen wir den Gegenstand verlassen; die mitgetheilten Notizen sind Auszüge aus ziemlich umfänglichen Materialiensammlungen, die vielleicht gelegentlich ausführlicher zum Druck gelangen können.

Fügen wir, um diesen Gegenstand völlig abzuschliessen, noch hinzu, was in den letzten Worten dieses fünften Kapitels gesagt wird: »Die ersten Versuche primitiver Musikalien-Leihanstalten in Deutschland stammen aus dem Anfang der 80er Jahre. Nach Mozart's Tod nahm der Musikverlag in Wien einen merklichen Aufschwung, die Herausgabe von Mozart's Compositionen trug selbst wesentlich dazu bei, denn zu seinen Lebzeiten war nur der kleinste Theil seiner Werke im Stich erschienen. In dem Maass, als man auf die Betheiligung des grossen Publikums zu zählen begann, hörte der grauenhaft »patriarchalische« Zustand des früheren Musikhandels auf und machte den geregelteren Formen moderner Industrie Platz. Zugleich mit diesem Fortschritt wurde leider die beklagenswerthe Sitte allgemein, auf den Musikalien die Jahreszahl ihres Erscheinens wegzulassen, um ihnen gleichsam eine ewige Jugend anzutäuschen«. Dazu die Anmerkung: »In Cramer's Magazin vom Jahre 1783 (S. 111) finden wir zuerst die Idee ausgesprochen, ‚ob es nicht gerathener wäre, künftig keine Jahreszahl mehr auf die neu herauskommenden Werke zu setzen (wie man denn bemerkt hat, dass sie schon auf einigen Werken der letzten Messe weislich ausgelassen worden ist), weil oft blos die ältere Jahreszahl verursacht, dass auch die besten gedruckten Werke nicht mehr gekauft werden'«. (S. 99—100.) Die Jahreszahl wegzulassen, war aber damals schon eine so alte Unsitte, dass sie füglich das Recht der Verjährung für sich in Anspruch nehmen konnte. Wir verdanken dieselbe den Holländern, denen sie für die Zwecke eines schrankenlosen Nachdrucks willkommen war. In Anwendung kam dieser beklagenswerthe Unfug zuerst bei den nicht in Partitur, sondern nur in einzelnen Stimmen gedruckten Instrumentalwerken (Sonaten, Concerten etc.), wo er allerdings einen ziemlich harmlosen Anschein hatte. Der Druck war hier eigentlich nichts als eine Fortsetzung der Abschrift, konnte also, wie diese, die Jahreszahl der Anfertigung entbehren — um so mehr, da Anfangs kein Originalverlag vorlag, sondern die Werke sammt und sonders vom Auslande, fast ausschliesslich aus Italien, importirt wurden. In England folgte man diesem Beispiel, und bei der grossen Kauflust und unbeschränkten Raubgier, die hier vorhanden waren, wandte man dieses Verfahren schon um 1720 auch auf Singwerke und überhaupt auf alle die vielen damals in London publicirten Musikalien an. Hier soll nur bemerkt werden, dass im ersten Anfang dieser Unfug nicht das Bestreben aufweist, den Notenwerken so etwas von ewiger Jugend mit auf den Weg zu geben, sondern nur den Nachdruck anzeigt und für die grosse Verbreitung der in Stimmen gedruckten Instrumentalwerke um 1700 einen Maassstab gewährt.

Das sechste oder letzte Kapitel des ersten Buches berichtet über die »Virtuosen-Concerte in Wien im 18. Jahrhundert« (S. 101—136), und zwar der Reihe nach über Sänger, Geiger, Bläser, Pianofortespieler, Virtuosen auf der Harfe, der Guitarre und einigen veralteten Instrumenten, der Glasharmonika u. s. w. Die in Wien aufgetretenen Sänger gewähren keine besondere Ausbeute. Etwas mehr liefern die Geiger, obwohl Wien auch in dieser Hinsicht kaum je über Kräfte ersten Ranges gebot. Unter den einheimischen Violinisten nimmt Dittersdorf die erste Stelle ein. Er, Rosetti u. A. schrieben auch Symphonien mit erklärenden Programmen. Von diesen harmlosen Narrenspossen nimmt besonders das Werk eines grossen italienischen Geigers die Aufmerksamkeit in Anspruch, welches »den Wienern im vorigen Jahrhundert credenzt wurde. Es hiess: ‚Werther. Ein Roman, in Musik gesetzt von Pugnani, Musikaufseher des Königs von Sardinien', und wurde am 22. März 1796 im Burgtheater gegeben.*) In dieser symphonischen Dichtung versuchte Pugnani blos durch instrumentale Mittel die wichtigsten Situationen des Goethe'schen Romanes so deutlich auszudrücken, dass der Hörer (der übrigens ein gedrucktes Programm erhielt) sie wiedererkennen musste. Felix Blangini (der seinerseits auch eine »Werther-Cantate« mit Gesang geschrieben) erzählt in seinen »*Souvenirs*«, Pugnani habe, als er seine Werther-Symphonie in Turin vor einem vornehmen Kreis geladener Gäste aufführte (wobei er vor lauter Aufregung den Rock abwarf und in Hemdärmeln dirigirte), bei der Stelle von Werther's Tod plötzlich ein Pistol hervorgezogen und im Saal abgefeuert«. (S. 112.) Bei der Wiener Aufführung scheint man von diesem Pulver-Fortissimo keinen Gebrauch gemacht zu haben, denn ein launiger Zeitgenosse schreibt: »Sonst habn's um die Zeit 's Leiden Christi in der Musik aufg'führt; dasmal habn's aber zur Abwechslung d' Leiden des jungen Werther's geben, ùnd da haben einige Zuhörer glaubt, dass sich der Werther in der Musik wirklich erschiessen wird, und weil das nicht g'schehen ist, so sind's harb worden und davon gangen«. (S. 112.) Dergleichen Narrethei ist zwar an sich in den Werken dieser Gattung überall gleich bedeutungs- oder »inhalts«-voll; aber was uns heute abzuwehren bittere Noth macht, war ein harmloses Vergnügen zu einer Zeit, wo die Kunst durch Schöpfungen der grössten Meister in ungestörtem Gange blieb.

S. 114—115 wird in der Reihe der Saiteninstrumente auch das Violoncell besprochen, aber die gegebenen Nachrichten wollen nicht recht zusammen passen. Dieses Instrument war als Solo-Instrument schon bedeutend ausgebildet, als »der französische Abbé Tardieu es im Jahre 1708 erfand«. Eben damals war einer der ersten Violoncellisten seiner Zeit, der bekannte Gio. Bononcini, in Wien anwesend.

Noch weniger gut fährt die Oboe oder der Oboe.

---

*) »Gaetano Pugnani, Schüler Corelli's und einer der ausgezeichnetsten Violinvirtuosen seiner Zeit, war im Jahre 1727 in Turin geboren, wo er im Jahre 1808 starb.« (S. 112.) Corelli starb 14 Jahre vor Pugnani's Geburt, nämlich 1713 (wie auch S. 106 angegeben ist), kann also nicht wohl sein Lehrer gewesen sein.

Nachdem über die schnelle Ausbildung aller Organe des Orchesters treffend bemerkt ist: »es war, als sollte dies erstaunlich rasche Aufblühen in allen Zweigen der Instrumentalmusik für das allmälige Sinken der Gesangskunst in dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts gleichsam schadlos halten« — wird fortgefahren: »Der Anstoss kam abermals von Italien her, dem Heimathland der Oper, welche immer reicherer Orchestermittel bedurfte und sie auch allmälig hervorrief. Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts stellten sich Flöte, Oboe, Horn und Trompete in den Orchestern den Streichinstrumenten ebenbürtig zur Seite und, was seit den Nomen der pythischen Spiele nicht mehr dagewesen, es traten Virtuosen auf Blasinstrumenten auf«. (S. 116.) Der Anstoss zu einer höheren Ausbildung der Bläser ging nicht von Italien aus, sondern von Frankreich, nicht von der italienischen sondern von der französischen Oper. In Italien mochte das Haupt und der Tonangeber der italienischen Operncomponisten, Alessandro Scarlatti, noch um 1725 die »blasenden Instrumentisten nicht leiden«, wie er zu seinem Schüler Hasse äusserte, als dieser den Flötisten Quanz bei ihm einführen wollte, und in Mainwairing's »Leben Händels« konnte unserm Landsmann ohne viel Uebertreibung nachgerühmt werden, er sei es gewesen, der um 1708 auf seiner italienischen Reise zu Venedig und anderswo den häufigeren Gebrauch der Blaseinstrumente in den dortigen Opern veranlasst habe. Frankreich wirkte früher auf Deutschland und England, als auf Italien. Die Namen dieser Instrumente waren ursprünglich französisch und blieben auch im Auslande lange Zeit so. Oboe war hundert Jahre lang überall *Hautbois*. »Der gleichsam redende *Hautbois*, ital. *Oboe*«, schreibt Mattheson 1713, »ist bei den Frantzosen, und nunmehro auch bey uns, das, was vor diesem in Teutschland die Schalmeyen (von den alten *Musicis Piffari* genandt) gewesen sind, ob sie gleich etwas anders eingerichtet. Die *Hautbois* kommen, nach der *Flute Allemande*, der Menschen-Stimme wohl am nähesten, wenn sie mannierlich und nach der Sing-Art tractirt werden, wozu ein grosser *Habitus* und sonderlich die gantze Wissenschafft der Singe-Kunst gehöret. Werden aber die *Hautbois* nicht auf das aller delicateste angeblasen (es sey denn im Felde oder *inter pocula*, wo mans eben so genau nicht nimmt) so will ich lieber eine gute Maultrummel oder ein Kamm-Stückchen davor hören.« Die Oboe hatte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre schönste Zeit; sie war damals alleinherrschend, später wurde sie durch die Klarinette mannigfach beengt und zum Theil auch in den Schatten gestellt. Die statistische Notiz, welche der Herr Verfasser über die Besetzung dieses Instrumentes in der Wiener kaiserl. Kapelle jener Zeit mittheilt, kann als Maassstab ihrer Verbreitung dienen: »Die Oboe wird im Status der Hofkapelle seit 1701 angeführt. Die Vorliebe für dieses Instrument muss besonders gross gewesen sein, da dessen Besetzung von 1701 bis 1711 von 2 auf 6 stieg und später (1712—1740) sogar die Zahl 9 erreichte«. (S. 119.) Aber einen Maassstab nicht nur für ihre Verbreitung, sondern auch für die Höhe ihrer künstlerischen Ausführung dürfen wir hierin erblicken. Wer dies für eine subjective Ansicht halten möchte, dem würden wir die Richtigkeit derselben aus der Sache selbst ohne weitere äussere Zeugnisse demonstriren können. An solchen äusseren Zeugnissen fehlt es aber nicht, sie sind in grosser Fülle vorhanden. Jede gute Kapelle hatte *Hautbois*-Virtuosen. Aber ein weit besserer und für uns überzeugenderer Beweis liegt in den damaligen Compositionen vor. Die Oboe wurde als Solo-Instrument zur Begleitung des Solo-Gesanges gebraucht, wobei Gesang und Instrument oft in canonisch stricter Form sich mit einander unterhielten. Hierbei musste »der gleichsam redende *Hautbois*« denn allerdings zeigen, dass er reden konnte und der Oboist, dass er sein Instrument »nach der Sing-Art« zu tractiren verstand, also »die gantze Wissenschaft der Singe-Kunst« inne hatte. Fügen wir hinzu, dass solche Gesänge oder Arien, denen die Oboe als einzelne Begleitstimme beigegeben ist, zu den ausdruckvollsten, grössten und schönsten gehören, so wird man wohl von keiner Seite Anstand nehmen, die hohe Ausbildung dieses Blaseinstrumentes (und anderer derselben Gattung) schon in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts willig einzuräumen. Worin diese Bläser aber gegen später noch zurückstanden, das ist ihre Verwendung als Soli in der blossen Instrumentalmusik, obwohl es auch hieran schon damals nicht fehlte, namentlich für die Flöte. Hauptsächlich wurden sie indess zu concertirender Begleitung des Gesanges gebraucht.

Am reichhaltigsten und anziehendsten sind in diesem Kapitel die Nachrichten über Wiens concertirende Pianofortespieler des vorigen Jahrhunderts. Die glänzende Reihe grosser Virtuosen eröffnet Mozart, »der erste grosse Virtuose, der das Fortepiano in seiner durch Stein concertfähig gewordenen Form regelmässig benutzte, eine eigenthümliche und angemessene Spielart dafür schuf und es durch seine Concerte allenthalben siegreich verbreitete«. (S. 120.) Hierfür war dort Boden; Mozart selbst nennt Wien »das wahre Clavierland«. Auch für den Bau desselben wurde Wien bald ebenso sehr der Mittelpunkt, wie für die Pianoforte-Composition. Andreas Stein in Augsburg hatte zuerst die Vorrichtung gemacht, dass die Hämmerchen sich in Messingkapseln bewegten, was später ein Hauptkennzeichen des sogenannten »Wiener Mechanismus« war. Stein's Tochter heirathete den Musiker Streicher und verpflanzte dadurch das Geschäft nach Wien. Neben Streicher baute Walter, welcher 1795 im »Jahrbuch der Tonkunst in Wien« der »gleichsam erste Schöpfer dieses Instruments in Wien« genannt wird, volltönende Instrumente. Das Clavierspiel und die zu Concertzwecken gemachten Compositionen für dieses Instrument brachten Mozart mehr Popularität in Wien und mehr äusseren Gewinn, als seine grösseren Werke, und er hätte ein glänzend gemächliches Leben führen können, wenn er zu seinem Unglücke nicht ein für die Unsterblichkeit gezeichnetes Genie gewesen wäre.*) Neben Mozart wirkte Leopold Koželuch (geb. 1753, † 1814) in so bedeutender Weise, dass das »Jahrbuch« für 1796 von ihm sagen konnte: »Seine Schule ist ohnstreitig, in Betracht des wahren musikalischen Gefühls, die vortrefflichste. Ihm verdankt das Fortepiano sein Aufkommen. Das Monothonische und die Verwirrung des Flügels passte nicht zu der Klarheit, zu der Delicatesse und dem Schatten und Licht, welches er in der Musik verlangte; er nahm also keinen Scholaren an, der sich nicht auch zu einem Fortepiano verstehen wollte, und es scheint, dass er in der

*) Bekanntlich reiste Vater Mozart mit seinen beiden Wunderkindern nach London, als der Knabe erst 8 Jahre alt war. In einer Anmerkung S. 122 wird erwähnt, »dass Mozart mit seiner Schwester in London auch vierhändig spielte, was bishin in England gänzlich unbekannt war. Leopold Mozart schreibt noch am 9. Juli 1765: ‚In London hat Wolfgang sein erstes Stück für 4 Hände componirt'; es war bis dahin noch nirgends eine vierhändige Sonate gemacht worden«. (S. 122.) Vielleicht gab dies dem bekannten Geschichtschreiber der Musik Ch. Burney, der damals als Clavierlehrer in London lebte, die Anregung zu seinen *Duets for the Harpsichord à 4 m.*, von denen das erste Buch 1771 erschien.

Reformation des Geschmacks bey der Musik keinen geringen Antheil hat. Denn seit jenem Zeitpunkt fing man an, die Noten mehr nach der Qualität und Quantität zu schätzen«. (S. 124.) Mit Mozart rivalisirte bekanntlich Clementi, und neben Beethoven, der anfangs in Wien hauptsächlich »wegen seiner besonderen Geschwindigkeit und wegen den ausserordentlichen Schwierigkeiten, welche er mit so vieler Leichtigkeit exponirt«, bewundert wurde (wie uns das Jahrbuch von 1796 vorführt), standen Madame Auernhammer, Wölfl und Eberl. Ueber Wölfl lesen wir hier: »Als Bravourspieler dürfte Wölfl oben an gestanden sein, einer der ersten österreichischen Virtuosen, der weite Reisen und auch im Ausland Aufsehen machte. Er wurde in Paris (1801) als ein deutsches Wunder angestaunt und von französischen Journalen als *un des hommes les plus étonnants de l'Europe sur le Piano* gefeiert«. Hierzu die Anmerkung: Josef Wölfl, geb. 1772 in Salzburg, Schüler Leopold Mozart's und Michael Haydn's, reiste 1792 nach Warschau, wo sein Clavierspiel grosses Aufsehen machte. 1795 verliess er Warschau, ging nach Wien, erregte gleichfalls Sensation durch seine Bravour, liess mehrere Singspiele seiner Composition daselbst aufführen und heirathete 1798 die Schauspielerin Klemm vom Nationaltheater. Dann machte er grosse Reisen, nach Deutschland, Frankreich und England. Durch seine Verbindung mit einem falschen Spieler, der sich ihm anschloss, gerieth Wölfl in üblen Leumund und starb von aller Welt verlassen im Jahre 1811 oder 1814 in London«. (S. 128.) Ganz so schlimm war es nun doch nicht. Ueber sein Todesjahr steht bei Gerber: »Er starb in England im Frühling dieses Jahres«. Seite 602 des vierten Bandes seines Neuen Lexikon. Dieser vierte Band erschien zwar 1814; aber wahrscheinlich ist das Jahr 1812 gemeint, wo der erste Band ausgegeben und das Manuscript von dem Verfasser abgeschlossen wurde. Bestätigt wird dies durch die Angabe Macfarren's, der ausdrücklich das Jahr 1812 angiebt, und zwar auf die Autorität seines Lehrers Potter, desjenigen Schülers von Wölfl, der mit seinen Lebensverhältnissen genau bekannt war und im Verein mit Charles Neate und anderen Schülern sein Begräbniss besorgte. Wir haben dies in Nr. 19 (S. 147), wo eingehend von Wölfl und seiner Kunst die Rede war, bereits mitgetheilt, was wir den Lesern hiermit in Erinnerung bringen, und möchten gern Etwas dazu beitragen, dass ein so grosser Künstler weniger geringschätzig angesehen würde. »Seine Fertigkeit, Freyheit und Leichtigkeit ist bewunderungswürdig und die Deutlichkeit, Haltung und Rundung, mit der Alles klar dasteht, was für jede andere Hand schwer ist, müssen ihm bey den Besten seines Gleichen Ehre bringen. Er spielt beinahe nichts, das nicht sehr schwer wäre, und dennoch klingt alles leicht.« Dies ist ein Berliner Bericht, den Gerber »um desto zuversichtlicher« wiederholt, weil er »so glücklich ist aus eigener Erfahrung über ihn urtheilen zu können«. Bei seinem Concertiren verbreitete er »in allen diesen an Künstlern reichen Städten Bewunderung und Erstaunen über sein entschiedenes Uebergewicht über die meisten Clavieristen, und gründete auf solche Weise seinen Ruhm bey seinen Landsleuten auf immer. Es ist eine Freude zu sehen, wie sich alle Stimmen ohne Ausnahme zum Lobe dieses Künstlers vereinigen. . . . Was nun diese Vorzüge um so mehr erhöhet, ist sein artiges und gefälliges Betragen.« (S. 598 bis 599.)

(Fortsetzung folgt.)

Die Tonarten der Choräle,
in Rücksicht auf die Bestimmung des Chorals zum Gemeindegesang.

Von **Reinhold Succo.**
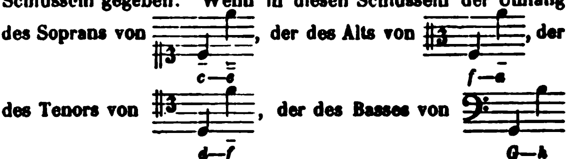
(Fortsetzung.)

III.

Es bleibt nun noch übrig, die Grundsätze darzulegen, nach welchen derjenige zu verfahren hat, welcher die Absicht hat, den von dem Verfasser dargelegten Fehler der Wahl zu hoher Tonlagen für den Choralgesang zu vermeiden.
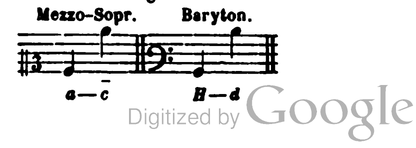
Im Allgemeinen wird es natürlicher Weise Grundsatz sein müssen, die Choralmelodien tiefer zu legen, als sie in den Choralbüchern meistens verzeichnet stehen. Um aber auch nach der entgegengesetzten Seite nicht zu weit zu gehen und überhaupt für jede Choralmelodie diejenige Tonhöhe zu wählen, welche die für den Gemeindegesang angemessenste ist, müssen wir die tonliche Ausdehnung einer jeden Melodie nach hoch und tief, also den Umfang derselben berücksichtigen. Rücksichtlich dieses Umfanges müssen wir nun die Melodie so legen, dass sie Mitte hält zwischen dem Umfange der Sopran- oder Tenorstimmen einer-, sowie der Alt- oder Bassstimmen andererseits.

Hinsichtlich des Umfanges einer jeden der vier Stimmenklassen: Sopran, Alt, Tenor, Bass ist uns von den Alten ein sehr gründliches Correctivmittel unserer in dieser Hinsicht allerdings ziemlich stark abweichenden Anschauungen in den vier Schlüsseln gegeben. Wenn in diesen Schlüsseln der Umfang



angenommen ist, so wird vielen neueren Componisten dieser Umfang besonders nach der Höhe hin allzu gering erscheinen; dem Alt wird man kaum eine solche Tiefe wie bis zum kleinen *f* zumuthen wollen. Wir müssen uns aber erinnern, dass wir im Volksgesange nicht ausgebildete Stimmen vor uns haben, denen man allerdings einen grösseren Umfang zumuthen darf, wie denn auch selbst die grossen Componisten der neueren klassischen Periode der Musik, Mozart, Haydn, Bach und sogar Händel, sich häufig genug in ihren Gesangswerken des Glanzes und der Schärfe der höchsten, noch über die Grenzen jenes angegebenen Umfanges hinausliegenden Töne bedienten, um den ihren Empfindungen adäquaten Ausdruck zur Erscheinung zu bringen. (Dabei ist es bezeichnend, dass die mehr dem Instrumentalen zugewandten Componisten, wie von den obengenannten Haydn und Bach, im Allgemeinen darin weitergehen, als die mehr dem Gesanglichen zugeneigten Mozart und Händel. Einzelne, das Entgegengesetzte zeigende Stellen beweisen Nichts gegen diese Auffassung; es kommt eben auf die aus der Allgemeinheit ihrer Werke gezogene Erfahrung an.) Wer dagegen je in einer Schule Gesangunterricht gegeben und sich dabei vorher, ehe vielleicht durch zu umfangreiche Uebungen die natürlichen Grenzen des Umfangs einer jeden Stimme künstlich erweitert worden sind, mit diesen Grenzen bei seinen Schülern bekannt gemacht hat, wird die Erfahrungen der Alten, und die von ihnen in den Schlüsseln niedergelegten Gesetze bestätigt finden.

Für den Gemeindegesang wird der beiden Klassen der beiderseitigen Stimmengeschlechter am meisten gerecht werdende Umfang der des Mezzo-Sopran, resp. des Baryton sein, wie ihn für diese Stimmen die Alten folgendermaassen annahmen:



Nach diesen Schlüsseln liegt der Umfang der hohen (weiblichen oder Knaben-) von dem der tiefen (männlichen) Stimmen um eine Septime entfernt. Es werden also füglich die tieferen Stimmen dieselbe Melodie recht wohl eine Octave tiefer ausführen können, als die höheren, und umgekehrt, wenn wir entweder den Umfang des Mezzo-Sopran oder den des Baryton als maassgebend annehmen; denn die Differenz einer Tonstufe, um welche die Entfernung beider von der Octave verschieden ist, ist dabei nicht wesentlich ins Gewicht fallend. Höchstens würde man, wenn das männliche Geschlecht im Gemeindegesange stärker vertreten ist als das weibliche, lieber den Umfang des Baryton als den des Mezzo-Sopran und umgekehrt lieber den des Mezzo-Sopran als den des Baryton zu wählen haben.
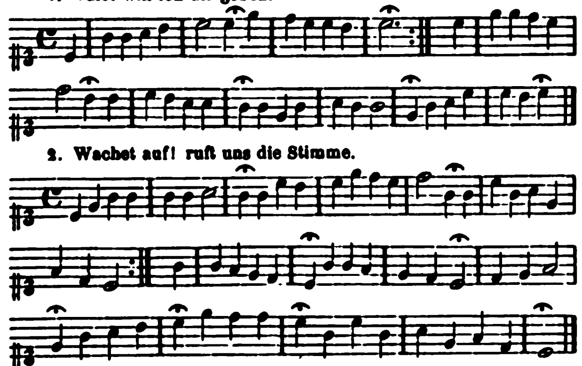
Hiernach würde, wollten wir gewissermaassen streng mathematisch verfahren, die Tonart, in welcher der oben genannte Choral: »Nun danket Alle Gott« begleitet werden muss, die C dur- oder D dur-Tonart sein müssen: denn der Umfang des Chorals beträgt eine Sexte vom Grundton aus gerechnet. Die mittelste in der Decime *h—d* liegende Sexte ist die von *d—h*, und die mittelste in der Decime *a—c* liegende Sexte ist die von *c—a*:

Mezzo-Sopran *a* (*h*) *C—A* (*h*) *c*
Baryton *h* (*c*) *D—H* (*c*) *d*.

Wie bereits erwähnt, finden wir diesen Choral in den meisten Choralbüchern in G-dur, also eine volle Quinte, oder doch eine Quarte höher notirt.

So streng mathematisch dürfen wir allerdings nicht verfahren. Denn nicht die äussersten Grenztöne des Choral-Umfanges sind für die zu wählende Tonlage desselben entscheidend, sondern der ganze Inhalt der Choralmelodie.

Vergleichen wir z. B. die Choralmelodie: »Valet will ich dir geben« mit der: »Wachet auf! ruft uns die Stimme«. Sie lauten, wie sie in der Provinz Brandenburg allgemein gesungen werden (nach Kühnau's Choralbuche) folgendermaassen:



Der Umfang beider beträgt eine Decime. Während aber die erste den tiefsten Ton des Umfangs, der zugleich Grundton des Chorals ist, *c*, nur einmal, gleich am Anfange, berührt, während sich die ganze übrige Melodie in dem Umfange von *e — e* bewegt, ist der Umfang der anderen Melodie der Hauptsache nach in den Tönen von *c — c* eingeschlossen, und steigt nur zweimal über denselben hinaus. Der Hauptinhalt beider Melodien bewegt sich also innerhalb einer Octave, und zwar liegt in dem ersten Falle der Grundton der Melodie eine Terz tiefer als der tiefste Ton des Hauptumfangs, während er im zweiten Falle mit demselben zusammenfällt. Dem Umfange des Mezzo-Sopran, *a—c*, entspricht aber die Octave *h—h*, dem Umfange des Baryton *h—d* die Octave *c—c*. Der Choral: »Valet will ich dir geben« würde demzufolge in G-dur, resp. A-dur, der Choral: »Wachet auf etc.« in H-dur, resp. C-dur gesungen werden müssen. In den Chorälen finden wir jedoch beide Choräle in C-dur verzeichnet, im Friedr. Schneider'schen (Halberstadt 1829) den zweiten sogar in D-dur.

Der Choral: »Nun lob' mein' Seel' den Herren« bewegt sich in dem Umfange einer Octave, und zwar ist die Melodie plagalisch, d. h. der Grundton nimmt innerhalb des Umfanges der Melodie die Mitte, also entweder die vierte oder fünfte (hier die vierte) Stufe ein. Seinem Umfange würde die Octave *h—h*, resp. *c—c* entsprechen. Der Choral würde also entweder aus E-dur oder aus F-dur genommen werden müssen. Da aber die Melodie sich meistentheils in der oberen Hälfte der Octave bewegt, so würde man zum Vortheile der Stimmen die Melodie auch noch einen halben Ton tiefer, aus Es-dur, resp. E-dur, nehmen können. Wir finden ihn meistentheils aus A-dur, also eine Quarte höher, verzeichnet.

Uebrigens ist bei Melodien, deren Umfang weniger als eine Octave beträgt, jenes Gesetz, dass man den Inhalt der ganzen Melodie nach dem Vorherrschen der hohen oder der tiefen Noten des Umfangs zu berücksichtigen habe, weniger maassgebend, als bei Melodien von grösserem Umfange, und genügt es meistentheils, die Tonart solcher Choräle blos aus den Grenztönen ihres Umfanges zu bestimmen; denn je geringer der Umfang, desto leichter werden die beiden Stimmenklassen eines jeden Stimmengeschlechts die Melodie in ein und derselben Tonart ohne Anstrengung ausführen können. Je grösser jedoch der Umfang ist, desto mehr hat man den ganzen Inhalt zu berücksichtigen.

Im Allgemeinen ist ein grosser Umfang durchaus kein Vorzug für eine Choralmelodie, und es würden solche Melodien entschieden ganz zu verwerfen sein, wenn jener Nachtheil nicht bei einigen derselben, zu welchen ganz besonders die beiden obengenannten: »Valet will etc.« und »Wachet auf etc.« gehören, durch die grosse Kraft der in der Melodie sich aussprechenden Empfindung und durch ihre sonstige Schönheit aufgewogen würde. Wo diese Kraft und Tiefe nicht herrscht, wie bei der Melodie: »Dir, dir, Jehova, will ich singen«, da macht sich das Ungeeignete eines sehr grossen Umfanges doppelt fühlbar. Die letztgenannte Melodie hat den Umfang einer Undecime, deren tiefster Ton zugleich der Grundton der Melodie ist, und zwar wirkt der grosse Umfang derselben um so unangenehmer, als der erste Theil der Melodie sich nur in der Octave vom Grundton zum Grundton (*c—c*, wenn die Melodie, wie in den meisten Choralbüchern, in C-dur steht) bewegt, der zweite dagegen ganz allein in der um eine volle Quinte höher als der Grundton liegenden Septime *g—f*. Wenn diese wenig gute Melodie dennoch gesungen werden soll, so empfiehlt es sich, eine Mittellage zwischen den beiden Octaven *c—c* und *g—g*, also die Octave *e—e*, für den Hauptumfang anzunehmen. In diesem Falle würde der Grundton eine Terz tiefer als der tiefste Ton des Hauptumfanges liegen (*c* : *e*). Da nun für den Mezzo-Sopran die entsprechende Octave *h—h*, für den Baryton *c—c* ist, so würde diese Melodie von der Gemeinde demnach in G-dur oder A-dur gesungen werden müssen. Da aber an der oberen Octave, d. i. derjenigen, welche den Umfang des zweiten Theils bildet, der oberste Ton fehlt, so würde A-dur vorzuziehen sein, bei überwiegenden Männerstimmen die Melodie sogar in B-dur gesungen werden können.

Endlich hat man bei der Wahl der Tonarten auch den allgemeinen Inhalt des Textes des zu singenden Liedes zu berücksichtigen. Ein Lied mit einer freudigen Stimmung verträgt eher eine etwas hohe Lage, als ein solches mit einer düsteren, trüben Stimmung. Aus diesem Grunde mag das Lied: »Nun danket Alle Gott«, dessen Tonart wir, wenn es nach der schon oben angeführten Melodie gesungen wird, auf C-dur oder D-dur festgestellt hatten, ganz wohl auch in Es-dur oder sogar in E-dur gesungen werden. Niemals darf jedoch hierbei das rich-

tige Maass, welches derjenige leicht finden wird, der mit den alten Schlüsseln, d. i. mit dem natürlichen Umfange der Stimmen vertraut ist, überschritten werden. Die Tonart G-dur, in welcher, wie bereits erwähnt, der Choral in den meisten Choralbüchern steht, ist zu hoch und selbst aus diesem zuletzt angeführten Grundsatze nicht zu rechtfertigen.

Der Verfasser hält es für nothwendig, gleich hier einem Einwurfe zu begegnen, der ihm mit einem gewissen Anscheine von Berechtigung gemacht werden könnte. Es betrifft dieser Einwurf die sogenannte Charakteristik der Tonarten. Der Verfasser bekennt, dass er kein besonderer Freund dieser vielfach angefochtenen und eben so oft vertheidigten Theorie ist; wenigstens möchte er derselben nur in sehr bedingtem Maasse eine gewisse Berechtigung zugestehen. Doch mag sie gegründet sein oder nicht, auf jeden Fall steht die Charakteristik der Tonarten beim Gesange erst in zweiter Linie, und geht derselben die Möglichkeit einer guten Ausführung entschieden vor.

Noch ist zu bemerken, dass bei der Wahl der Tonarten auch die Stimmung der Orgel zu berücksichtigen ist. Allerdings ist die absolute Feststellung der Tonhöhe für einen bestimmten, damit zugleich für alle Töne eigentlich erst ein Product der reich entfalteten Instrumental-Musik. Demnach wäre für unsere Zeit die allgemeine Einführung einer gleichen Stimmung, mit welcher die Franzosen durch ihren *diapason normal* den Anfang gemacht haben, etwas sehr Wünschenswerthes. Diese Stimmung, die vielfach auch schon in Deutschland eingebürgert ist, denkt sich der Verfasser den vorhergehenden und folgenden Erörterungen zu Grunde gelegt. Bei den Orgeln mit der älteren, hohen Stimmung würde also eine weitere Transposition um einen halben Ton, wenn auch der Unterschied nicht ganz so viel beträgt, doch nicht überall ganz zu verwerfen sein. Bei Orgeln mit gänzlich anderer Stimmung (z. B. im sogenannten hohen Chortone) muss natürlich eine dem entsprechende Transposition eintreten. (Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Kirchen- und Schulmusik.

1. **Orgel-Musik** für Unterricht, Kirche und Haus. Zusammengestellt von **K. E. Hg.** [Hering.] Bautzen, Commission der Weller'schen Buchhandlung (Oscar Roesger). Erster Theil. Pr. 2 Thlr. 120 Seiten in quer 4.

Ein vier Seiten langes Vorwort des nur halb genannten Herausgebers geht voraus. Es ist ebensowenig mit einer Jahreszahl bezeichnet, wie der Titel, und beginnt übrigens also: »Ob man diese Sammlung für überflüssig halten wird? Ei, warum das nicht. Denn es giebt ja Leute genug, die Alles tadeln, nur das nicht, was sie selbst hervorgebracht haben, wenn auch Andere hingegen mit Recht Solches nicht loben. Wer aber hier tadelt, hat Unrecht, wissentlich oder kenntnisslos«.

Da müssen wir uns schon entschliessen nicht zu tadeln (was ohnehin mit unserer angebornen Gemüthsbeschaffenheit harmonirt), denn wir möchten nicht gern »Unrecht« haben. Im Allgemeinen tröstet uns jedoch, dass »Unrecht« im Gebiete der schönen Künste kein strafrechtlicher, sondern ein subjectiver Begriff ist. Wir möchten aber von dem Sammler gern wissen, was er sich in diesem Falle unter einem »wissentlichen Unrecht« wohl vorstellt. Vielleicht das, was ihm einige Collegen angethan haben, indem sie auf die Ankündigung in der sächsischen Schulzeitung nicht sofort anbeissen wollten, sondern erst »sogar ein Probeexemplar« zu sehen wünschten, »als ob die genannten Tonsetzer und ich als Auswähler einer Besichtigung bedürften!«
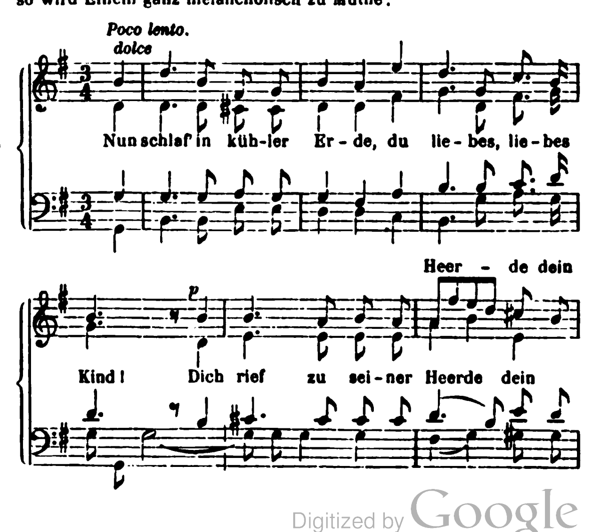
»Das Werk wird seinen Einfluss und seinen Vortheil haben. — Es finden sich hier vor: 3 Bogen zwei-, 7 Bogen drei- und 5 Bogen vierstimmige Musiken. Die bei weitem grösste Anzahl der vorliegenden Musikstücke sind im 18. Jahrhundert und früher und im ersten Fünftel des jetzigen entstanden, und ihre Erfinder sind todt.« Möge es ihnen trotzdem wohlgehen.
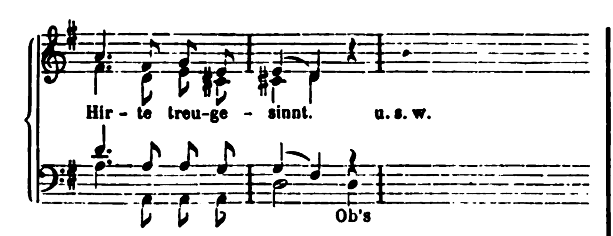
Die zweistimmigen Sätze gehen vorauf, dann folgen die dreistimmigen und zuletzt die vierstimmigen. Innerhalb dieser Gruppen ist eine fortschreitende Ordnung vom Leichten zum Schwereren nicht hergestellt, weil »solche Ordnung zu schaffen und mitzutheilen jetzt die Ausgabe verzögern« würde. »Um das Umwenden in einem Stücke zu vermeiden und doch einen gleichmässigen Druck zu erzielen, dabei den Raum möglich benutzend, liess mich die angestrebte Steigerung der Ausführungsschwierigkeit wieder aufgeben.« Ueber diesen Satz brauchen wir uns zum Glück nicht weiter den Kopf zu zerbrechen, denn Herr H. erklärt ihn selbst, indem er fortfährt: »Es stehen jetzt leichte und schwere Sätze durcheinander«.

Herr H. will bei den Seminarzöglingen die wahre Orgelmusik schon durch eine entsprechende Behandlung des Claviers gefördert wissen, und es ist auch gewiss viel passender, wenn der Zögling auf dem Clavier Orgel spielt, als wenn er auf der Orgel sich mit den Capriolen des Claviers breit macht. Auch spricht der Sammler gegen die Benutzung schreiender Stimmen beim Ueben und sonst. Die hier zusammengestellte Musik ist gut und über »die riesenhafte Masse« der neueren Orgelproductionen denkt Herr H. wie ein vernünftiger Mann. Ueberhaupt denkt derselbe in den Hauptsachen, die bei einer seminaristischen Ausbildung unserer Organisten in Frage kommen, anscheinend ganz vernünftig, aber er drückt sich durchgehends recht unvernünftig aus, und scheint ganz vergessen zu haben, dass nicht das einfache Vorlegen guter Musikalien, sondern erst die völlige Verarbeitung derselben zu einer wirklich methodischen Anleitung das ist, was hier von wahrem bleibenden Nutzen sein kann. Und hierin haben wir nicht »Unrecht«, sondern »wissentlich« Recht.

2. **Cypressenzweige** auf Gräber geliebter Entschlafener. Eine Sammlung von Gesängen für Begräbnisse und die allgemeine Todtenfeier. Für den gemischten Chor herausgegeben von **Ernst Richter**, k. Musikdirector am Seminar in Steinau a/Oder, und **August Jacob**, Cantor in Conradsdorf. Berlin, Verlag von Adolph Stubenrauch. 156 Seiten kl. quer 4.

Eine grössere Sammlung Grab- und Trauergesänge, die in zwei Abtheilungen zerfällt: in Lieder (S. 1—101) und in Motetten (S. 102—156). Die Herausgeber haben ihr Geschick in solchen Dingen schon bei mehreren ähnlichen Sammlungen gezeigt, die auch in den Kreisen, für welche sie bestimmt sind, eine weite Verbreitung gefunden haben. Für Ton und Geist solcher Sammlungen mag es bezeichnend sein, dass Mendelssohn's »Es ist bestimmt in Gottes Rath« hier Nr. 47 »Wohlauf, wohlauf zum letzten Gang« als »Am Sarge im Trauerhause« figurirt. Das hier Zusammengestellte ist dem Kreise von Graun und Rolle (Rosenmüller steht mit Nr. 85 als Ausnahme da) bis auf Richter und Jacob entnommen und hält sich auch in jener Schicht mittlerer Kunst und Ausdrucksfähigkeit, aber so, dass mit jedem Schritt näher der Gegenwart die dargebotene Musik immer unsangmässiger, kunstloser oder kunstwidriger, süsslicher und schwächlicher wird. Die Herausgeber haben nicht die Enthaltsamkeit des Sammlers von Nr. 1, von welchem in jener Collection »nichts zu finden ist, obgleich er manche Orgelsätze niedergeschrieben, die sich nach Anderer und seiner Meinung getrost in nobler Gesellschaft sehen lassen könnten«; sie haben vielmehr mit dem Kreuz, da es einmal in ihrer Hand war, sich selber recht fleissig gesegnet. Herr Jacob hat sieben, Herr Richter sogar 24 Nummern beigesteuert. Wenn man von Letzterem z. B. nur die ersten Takte des Liedes »Am Grabe eines Kindes«, mit welchem die Sammlung beginnt, ansieht, so wird Einem ganz melancholisch zu Muthe:





Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

*** Wien,** 30. Juli. (Die Schlussproduction im Conservatorium.) *B. G.* Am Mittwoch Nachmittag hat die Direction des Conservatoriums nach der letzten der drei Productionen, welche in diesem Jahre an die Stelle der früheren öffentlichen Prüfungen getreten waren, feierlich von dem Musikvereinssaale Abschied genommen, in welchem die Zöglinge seit einem Zeitraume von beinahe vierzig Jahren dem Publikum von ihrem Leisten und Streben Rechnung abgelegt haben. In seiner Rede nach Beendigung des Contracts verkündete der Präsident der Gesellschaft der Musikfreunde, dass diese Anstalt mit diesem Schuljahre ihre Thätigkeit im alten Gesellschaftshause abgeschlossen habe und er das Publikum im nächsten Jahre bei diesem Act in den schönen Räumen des neuen Gebäudes begrüssen werde, eine Mittheilung, die uns bei der afrikanischen Temperatur im Saale erfrischend berührte, nun haben wir endlich die Aussicht, den Prüfungsconcerten der Zöglinge beiwohnen zu können, ohne dass wir Gefahr laufen in Schweiss gänzlich aufgelöst zu werden. So wäre denn das mühsam erstrebte und mit manchen Opfern erkaufte Ziel glücklich erreicht. Es war in der That die höchste Zeit, denn die Anstalt hätte bei längerem Vegetiren in dem alten Hause, welches ihr schon längst keine ausreichenden Räumlichkeiten zur gehörigen Entfaltung bieten konnte, schliesslich verkrüppeln müssen. Wir haben uns nie eines innigen Mitleids mit den armen in die engen Schulzimmer eingepferchten Eleven erwehren können, wenn wir die schmale zur Bibliothek im vierten Stock führende Wendeltreppe in der Sommerhitze hinaufstiegen und uns Claviersonaten, Geigenetuden, Gesangsübungen in wildem Durcheinander um die Ohren brausten; haben oft den armen Archivar bedauert, der oben in seinem niedrigen Zellenlocale sich die Annehmlichkeiten eines Gefangenen unter den berüchtigten alten Bleidächern in Venedig vergegenwärtigen konnte. Diese Uebelstände werden im neuen Gebäude nicht mehr hemmend entgegentreten; wir geben uns namentlich der zuversichtlichen Hoffnung hin, dass hier die Localität für das so werthvolle Archiv nicht nach dem System eines Bergwerks angelegt sein wird, wie es im alten Hause der Fall ist, wo der Archivar jedesmal tief in die Unterwelt fahren muss, wenn zufällig ein Werk verlangt wird, das in dem sogenannten Rudolphinum lagert. Für die Concerte wird vorläufig noch der alte Saal im Gebrauche bleiben, denn das neue Haus kann wohl vom 1. October an den Schulklassen ein Unterkommen gewähren, dürfte aber seine Musiksäle schwerlich vor Anfang Februar dem Publikum erschliessen können. Die völlige Uebersiedlung der Gesellschaft der Musikfreunde würde mithin erst um diese Zeit erfolgen. Wir sehen es als ein gutes Omen für die nächste Entwicklungsphase des Conservatoriums an und bezeichnen es als ein besonderes Verdienst der jetzigen Direction, dass endlich die unwürdige Komödie der sogenannten öffentlichen Prüfungen unterblieben und durch die drei Zöglingsproductionen ersetzt ist. Die Direction würde sich ein noch grösseres Verdienst erworben haben, wenn sie einen Schritt weiter gegangen wäre und des Guten oder Beschwerlichen etwas weniger gethan hätte. Wenn schon die öffentlichen Prüfungen unvermögend waren, uns einen befriedigenden Einblick in den Organismus des Lehrwesens zu gestatten, um wie viel weniger können das die drei Productionen bewirken, in welchen sozusagen ein Ausschuss der Eleven vor dem Publikum debutirte. Wir erachten es als eine ganz unnütze Quälerei sowohl für die Lehrer als für das zuhörende Publikum, Zöglinge vor die Oeffentlichkeit zu führen, die für dieselbe nicht ausgerüstet sind, ja die, wie es leider die erste Production an einigen Beispielen darthat, zur Zeit der Kraft und Bildung noch gänzlich ermangeln, welche das öffentliche Auftreten mit irgend einer künstlerischen Leistung bedingt. So hat es z. B. uns einen höchst peinlichen Eindruck gemacht, Schubert's »Impromptu« für Clavier (Op. 90) von einem Kinde spielen zu hören, das noch nicht einmal die physische Stärke für eine derartige Aufgabe besass und ebensowenig ein solches Uebermaass von Talent verrieth, um als Wunderkind Parade machen zu können. Solche Kunststückchen sprechen nicht für die pädagogische Einsicht des betreffenden Professors, sie streifen an Charlatanerie und sollten an einer Lehranstalt, die wie das Conservatorium nicht nöthig hat, sich durch Wunderthaten zu empfehlen, nie vorkommen. Eine einzige Production, veranstaltet von der Elite der Eleven, denjenigen Zöglinge, bei denen die Schule bereits zur Kunstfertigkeit geworden ist, wurde solche Missgriffe verhindert und vollkommen zu einem Gradmesser dessen genügt haben, was die Anstalt im Verlaufe dieses Schuljahrs angestrebt, und was sie geleistet hat, denn nur das Beste kann hier maassgebend für das Urtheil sein. Im Ganzen und Grossen haben die Productionen ein recht erfreuliches Resultat geliefert und dem in der Anstalt waltenden Geiste ein günstiges Zeugniss ausgestellt. Auf dem Gebiete der Claviermusik hat diesmal Herr Professor Dachs das Schwarze getroffen und die besten Schüler producirt. Denn sowohl Herr Professor Wladimir von Pochmann als auch Frl. Laura Kahrer, welche Beide die Auszeichnung der silbernen Gesellschafts-Medaille erhielten, sind von ihm gebildet; nächstdem gebührt den Schülerinnen des Herrn Professors Epstein, den Fräulein Schetral, Riedel und Haluska, eine ehrenvolle Anerkennung wegen ihres Vortrags des Concerts von Mendelssohn in G-moll, das sich freilich unter drei Schülerinnen vertheilt gar seltsam ausnahm. Hellmesberger's Violinschule hatte ebenfalls den Preis der Medaille errungen in Herrn Wilhelm Junck, einem viel verheissenden Geiger, der mit dem Vortrage des schwierigen Concerts D-moll von Vieuxtemps seinen Lehrer ehrenvoll bewährte. Unter den jungen Componisten entfaltete Herr Robert Fuchs in einem Symphoniesatz, von den Zöglingen ausgeführt, ein bedeutendes Talent; auch die erwähnte Pianistin, Fräulein Kahrer, legte mit einem Sonatensatz von ihrer Composition grosse Ehre ein. Die junge Künstlerin zeigt in einem Alter, wo die meisten ihrer Colleginnen kaum die Regeln der Composition hinreichend kennen, eine Beherrschung der Form, die Erstaunen erregt; ermangelt auch diese Erstlingsblüthe ihrer schöpferischen Begabung noch aller Originalität, so verräth sie doch die Spuren von selbständiger Erfindung. Noch erwähnen wir der Herren Lackner, Kleinecke und Riedel, die sich in ihren Gaben verschiedener Gattung als tüchtig gebildete Musiker erwiesen. Der Gesang, mit dem es von jeher an unserer Anstalt nicht zum Besten bestellt war, ist durch Frau Professor Marchesi wieder zu Ehren gebracht worden. Eine ihrer Schülerinnen, Frl. Schmerkofsky, sang die Arie aus dem »Barbier«: »*Una voce poco fa*« mit so trefflicher Virtuosität und feiner Phrasirung, dass sie mit Recht allgemeines Aufsehen erregte. Trotzdem, dass der Sängerin noch manche Fehler anhaften, sprach sich in ihrer Leistung der hohe Werth einer guten, gediegenen Schule aus, ein Werth, den die Schülerinnen der Frau Passy-Köhler nie beanspruchen können. — Nach der Uebersiedelung des Conservatoriums in das neue Haus beginnt eine neue Aera der Anstalt, denn Vieles ist an ihr den Anforderungen der Zeit gemäss umzugestalten; möge dann ein gütiges Geschick darüber walten, dass das Conservatorium binfort der Stadt so zur Zierde gereiche wie das schöne Gebäude, welches es aufnehmen wird. — Der Sommer überhäufte uns mit musikalischen Genüssen in fast beunruhigender Weise. Und kaum haben wir die Productionen des Conservatoriums überstanden, so bedroht uns eine neue Oper im Carltheater. Der Name Sontheim steht bei uns noch in zu guter Erinnerung, um nicht dem Unternehmen ein grosses Interesse zu verleiben, und Frl. Jaenisch von Dresden, eine der mitwirkenden Damen, geniesst eines sehr empfehlenden Rufes. Wir unsererseits können der Oper nur die besten Erfolge wünschen, weil durch sie der Weg zur Gründung einer Spieloper auf dieser Bühne anzubahnen wäre, die wir schon so lange bitter vermissen und vielleicht stets vermissen werden, wenn das alte Kärntnerthor-Theater, wie es heisst, wirklich nach Verlauf einiger Zeit eingehen sollte.

*** Wien.** Am 1. August fand im Theater an der Wien die erste Vorstellung unter der neuen Direction Steiner-Geistinger statt, nämlich mit der 111. Aufführung der »Grossherzogin von Gerolstein«. Frl. Geistinger hielt eine von O. F. Berg verfasste prosaische aber »witzige« Rede im Backfischton. Folgende Aussicht hinsichtlich der einzuhaltenden Richtung wird einem »kunstliebenden« Publikum darin eröffnet: »Es wird unsere Aufgabe sein, die heimische Production zu fördern; auch werden wir die Hülfe Frankreichs nicht entbehren können, und obwohl durch die bekannten Absperrungsschleusen jenseits des Kanals einigermaassen beeinträchtigt, haben wir dennoch Vorsorge getroffen, dass der Melodienstrom des Offenbach auch unser Reich befruchte wie bisher!« Also in dieser Hinsicht auch vom 111. Male an wie bisher. Ueber den Anlass, selbst Directrice zu werden, äussert sie (im Ton ihrer Rolle, der »Grossherzogin«): »Wie Sie wissen, besass ich einen Säbel, welchen ich seit mehreren Jahren jeden Abend verschenkt; damit soll ein gewisser Jemand [Ehrn Strampfer nämlich] einen sehr guten Schnitt gemacht haben, und siehe da — es taucht in meiner weisen Regentenstirne plötzlich der Gedanke auf: wie wäre es, wenn du endlich anfingst, einmal selbst zu commandiren?« Um auch »einen sehr guten Schnitt« zu machen. Wohlauf denn zum fröhlichen Jagen!

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. August 1869. **Nr. 33.** IV. Jahrgang.

Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

Geschichte des Concertwesens in Wien. Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. Wilhelm Braumüller. XV und 438 Seiten in gr. 8.

(Fortsetzung.)

Sein Aufenthalt, sein Wirken in England wurde folgenreich für die Kunst, und namentlich dieses Umstandes wegen wird Wölfl in der Kunstgeschichte seinen Platz behaupten. Er begründete in England die Herrschaft der Wiener Schule. Haydn's Wirksamkeit dort war eine tiefe, aber doch nur eine vorübergehende, und seine Bewunderer, die Salomon, Burney u. A., wussten darauf nicht weiter zu bauen. Was dort fehlte, war ein selbständiger Meister, ausgerüstet mit allen technischen Fertigkeiten und Stileigenthümlichkeiten der neuen Wiener Schule, der die Gabe besass, junge Leute zu bilden und an seine Fersen zu bannen. Dies that Wölfl. Er beherrschte seine Schüler, bestimmte ihren Gesichtskreis und verwandelte sie in eifrige Propagandisten seiner d. h. der neuen Wiener Richtung. Solches geschah auf rein künstlerische, eines Meisters würdige und nur einem Meister mögliche Weise, indem er — wie uns Hr. Macfarren schon in Nr. 19 S. 147 erzählt hat — seinen Schülern diejenigen Grundsätze musikalischer Gestaltung und Composition einprägte, welche dieselben dann durch eine ausgebreitete Lehrthätigkeit, namentlich als Leiter des Londoner Conservatoriums (*Royal Academy of Music*) theoretisch und als Begründer und Mithelfer der in Wölfl's Todesjahr gestifteten *Philharmonic Concerts* praktisch bethätigten. Sämmtliche englischen Musiker der Gegenwart stehen mehr oder weniger unter dem Einflusse dieser Richtung, und eben die bedeutendsten sind die eifrigsten Vertreter derselben. Man findet dort unter der Menge, namentlich in den Gesangvereinen im Lande, noch viele Liebe zu den alten Göttern; aber in allen musikalischen Kreisen lautet das *Credo* wie bei uns, nämlich dass Beethoven der grösste Componist sei. Diese Ansicht hat man dort nicht den Deutschen einfach nachgesprochen, sondern sie sich auf dem gleichen Wege in gleicher Selbständigkeit gebildet, durch schulmässige Einführung in diese neue Musikart und ununterbrochen fortgesetzte, auf alle Zweige sich erstreckende Ausübung derselben. Dazu legte Wölfl den Grund; und selbst sein früher Tod kann als eine Beförderung der neuen Kunst angesehen werden, weil seine Schüler nun, nachdem ihnen einmal der Weg gewiesen war, um so unbehinderter auf demselben sich bewegen und um so freier denjenigen Meistern sich zuwenden konnten, welche hier die mächtigsten waren, wo sie denn in natürlicher Abwägung der Kräfte (und alle neuen compositorischen Kräfte wurden in den *Hanover Square Rooms* mit englischer Handelsredlichkeit abgewogen) bald bei dem Haupte Beethoven anlangten. Man hatte daher Wölfl in Ehren; sein Leben war kein verlornes.

Es wäre nun wohl eigentlich des Herrn Verfassers Aufgabe gewesen, diese Künstlergestalt nicht noch mehr zu verdunkeln, sondern sie in ein möglichst helles Licht zu setzen, als Landsmann, als Salzburger und Mozartianer, als musikalischer Culturträger nach Westen, als erfolgreicher Verbreiter oder richtiger Verpflanzer derjenigen Schule und Richtung der Musik, welche die Welt erobert hat und den Gesichtskreis der Gegenwart, und mit diesem auch den des Herrn Verfassers, fast ausschliesslich beherrscht. England war eine folgenreiche Eroberung der Wiener Schule. Der Verfasser lässt die nöthige Fernsicht und reife Durcharbeitung des Stoffes, ohne welche schwerlich ein wirklich historisches Werk möglich ist, in Etwas vermissen; der ganze Abschnitt über das Pianofortespiel, der längste und bedeutsamste dieses Kapitels, leidet an einem solchen Mangel. Ueber das, was dem modernen Pianoforte voraufging, lesen wir Folgendes: »Das ältere ‚Clavier' oder ‚Clavichord', ein beliebtes und sehr verbreitetes Organ häuslicher Musikübung, war durch Sebastian Bach, Emanuel Bach und Domenico Scarlatti (deren einschlägige Compositionen noch sämmtlich der Literatur des Clavichords angehören) von unermesslichem Einfluss auf die Entwicklung der Instrumental-Composition geworden. Allein ein Concertinstrument war es nicht, da seine Spielart eine grössere Kraftentwicklung nicht zuliess, sein Ton weitere Räume nicht auszufüllen vermochte«. (S. 120.) Domenico Scarlatti, der vor J. Seb. Bach geboren wurde und schon berühmt war, als an diesen noch Niemand dachte, ist hier erst hinter Sebastian's Sohne aufgeführt, und der Einfluss des Letzteren, des Philipp Emanuel Bach, auf Haydn und durch Haydn auf die Wiener Schule ist nicht weiter erwähnt; J. Haydn's Name kommt überhaupt in diesem ganzen Abschnitt über Pianofortemusik (die bedeutungslose Erwähnung in den Noten S. 125 und 128 abgerechnet) garnicht vor! Was uns indess noch mehr wundert, ist die Behauptung, dass vor der Entstehung des »Fortepiano« kein Tasteninstrument vorhanden gewesen sei, welches durch hinreichende Kraft-

entwicklung und Stärke des Tones sich zu Concertzwecken geeignet hätte. Hiernach scheint der Herr Verfasser wirklich der Ansicht zu sein, alles frühere sei »Clavichord« gewesen. Es gab aber früher zwei Arten Claviere: ein kleines bequemes Hausinstrument, das Clavichord, und ein grosses volltönendes Concertinstrument, den aus Italien stammenden Cembalo; sie verhielten sich ungefähr zu einander, wie heute Pianino und Concertflügel. Der Herr Verfasser erwähnt den Cembalo allerdings, nämlich unter den früher in der k. Hofkapelle gebrauchten veralteten Instrumenten mit diesen Worten: »das Cymbal, ältere Form unseres jetzigen Fortepiano, als Begleit-Instrument von 1721 bis 1763«. (S. 131.)*) Zunächst müssen wir die Voraussetzung abwehren, welche dieser beiläufigen Erwähnung zu Grunde liegt, nämlich dass in der Wiener Hofkapelle nur in den Jahren 1721 bis 1763 der Cembalo in Gebrauch gewesen sei. Er war wohl schon hundert Jahre früher dort, und gebraucht war er ohne allen Zweifel 80 Jahre vor 1721 zu demselben Zwecke, wie nach 1721, nämlich zur Begleitung bei Gesang- und Instrumentalaufführungen. Findet sich überhaupt im Status der kaiserlichen Kapelle kein Cembalist namentlich angeführt (dass er in Köchel's Verzeichniss fehlt, ist noch kein Beweis; s. unten die Anmerkung), so hat man ihn allgemeinem Gebrauche gemäss unter den »Organisten« zu suchen, wie auch die für den Cembalisten bestimmte Musik, der bezifferte Bass, bis 1700 gewöhnlich kurzweg »*Organo*« überschrieben wurde; und wahrscheinlich fungirten in einer so stark mit Instrumenten besetzten Kapelle mindestens zwei Cembalisten. Erwähnt der Hr. Verfasser dieses Instrument nur so nebenbei, und nicht einmal in dem Abschnitt, welcher das frühere Clavierspiel behandelt, sondern in der Rubrik »Harfe Guitarre und einige veraltete Instrumente«, so ist von selber klar, dass diese Notiz eben nur eine Notiz sein soll, die für den Gegenstand weiter nichts bedeutet. Da die ganze Angabe aber auf einem Irrthume beruht und es sich hier garnicht um ein Tasteninstrument sondern um die Pauke handelt (s. d. Anmerkung), ist eine solche Versicherung eigentlich überflüssig. Des Herrn Verfassers Ansicht über die dem Fortepiano voraufgehenden Tasteninstrumente — wenn wir das, was er darüber mittheilt, eine Ansicht nennen sollen — würde eine andere geworden sein, wenn er wüsste was ein Cembalo war und welche Stellung er in der alten Musikübung einnahm. An Klangfähigkeit stand das alte Orchester-Clavier selbst hinter unseren stärksten Flügeln nicht zurück; es hatte seine Mängel und seine Vorzüge. Mangelhaft war es in Hinsicht der Abwechslung, Tonfärbung und feinen Schattirung, vorzüglich dagegen in der Harmonie, im Rhythmus und in der Andeutung der Contraste. Mit anderen Worten: es war zum Solovortrage wenig geeignet, passte aber ganz zu einer rhythmisch markirten vollstimmigen Begleitung des Gesanges, zur harmonischen Abrundung, Vervollständigung und Concentration des Orchesters. Und eben hierzu wurde es benutzt, zum Solospiel diente das kleinere ausdrucksvolle Clavichord, natürlich nur in kleinen Räumen, in der *Camera*. »Hand- und Galanterie-Sachen — schreibt ein alter Autor — als da sind Ouverturen, Sonaten, Toccaten, Suiten etc. werden am besten und reinlichsten auf einem guten *Clavicordio* herausgebracht, als woselbst man die Singart viel deutlicher, mit Aushalten und *adouci*ren, ausdrücken kann, denn auf den allezeit gleich stark nachklingenden Flügeln und *Espinetten*. Will einer eine delicate Faust und reine Manier hören, der führe seinen Kandidaten zu einem saubern *Clavicordio;* denn auf grossen, mit 3 à 4 Zügen oder Registern versehenen *Clavicymbeln* werden dem Gehör viele *Broullerien echappi*ren, und schwerlich wird man die Manieren mit Distinction vernehmen können.« Und ein Anderer sagt, desshalb sei »dieses sehr bekannte Instrument so zu reden aller Spieler erste *Grammatica*; denn, so sie dieses mächtig, können sie auch auf *Spinetten*, *Clavicymbeln*, *Regalen*, Positiven und Orgeln zurechte kommen«. Doch genug hiervon. Wer nun, wie auch der Herr Verfasser, die erneuerte oder, wo sie bereits im Gange ist, häufigere Vorführung derjenigen Musik wünscht, bei welcher die Mitwirkung des Cembalo einen unabtrennbaren Part bildet, der würde gewiss nichts Ueberflüssiges thun, wenn er sich in diesen Dingen um einige Sachkenntnisse bemühen wollte; sie bilden doch das beste Fundament des Kunsturtheils. Wir müssen gestehen, dass wir in dem betreffenden Abschnitte über das Pianofortespiel des vorigen Jahrhunderts mit Sicherheit eine fachkundige Auseinandersetzung der einschlägigen Materien erwartet haben, und ganz verdutzt gewesen sind sie nicht zu finden. Herr Prof. Hanslick fungirte vor einigen Jahren, wie manche Leser sich wohl noch erinnern werden, im Auftrage der österreichischen Regierung als Preisrichter für die musikalischen Artikel der Pariser Industrieausstellung. Bei solchen handelt es sich fast ausschliesslich um die Clavierfabrication, leider viel zu einseitig, so dass die übrigen

---

*) Ohne Zweifel ist diese Nachricht dem Buche von Köchel über die k. Hofkapelle S. 78 und 84 entnommen. Der dort aufgeführte »Cimbalist« heisst Max Hellmann; er trat im Jahre 1721 ein und versah den Dienst bis zu seinem Tode am 20. März 1763, wo er 60 Jahre alt starb, war also mit seinem 18. Jahre in dieser Kapelle »Cimbalist« geworden. Sein Gehalt betrug 1000 Gulden. Soweit ist Alles gut. Aber wie nun? Seite 84 steht bei Köchel Max Hellmann unter den »Paukern« mit 400 Gulden vom Jahre 1720 an und zwar »bis« an seinen Tod, der schon 1722 erfolgte, denn es steht dort »† 9. Febr. 1722«. An einen andern Max Hellmann, einen Vater oder Vaterbruder zu denken, möchte nach dieser Notiz immer noch möglich scheinen, obwohl ein Jac. Leop. Hellmann von 1780 bis 1740, wo er 58 Jahre alt starb, auch paukte. Nun taucht aber unser Max Hellmann Anno 1746 abermals als Pauker wieder auf und hält jetzt Stand bis an seinen Tod; er starb aber »† 20. März 1763, 60 Jahre alt«. S. 85. Dieselbe Angabe ist S. 88 wiederholt, hier aber nur von 1756 an; auf der vorhergehenden Seite steht Max zum dritten Male als »Cimbalist«. Derselbe ist also sechsmal aufgeführt, fünfmal mit der Todesanzeige »† 20. März 1763, 60 Jahre alt«, einmal mit »† 9. Febr. 1722«. Da nun in diesen Köchel'schen Arbeiten Alles sinnvoll und weise bedacht ist, so müssen wir uns wohl entschliessen, hier an ein mysteriöses Mirakel zu glauben, an einen blutjungen k. k. Pauker, der nach zweijähriger Anstrengung verstarb, aber dennoch im Stande blieb, die weniger aufregende Thätigkeit des »Cimbalisten« weitere 24 Jahre fortzusetzen, wobei seine Lebensgeister nach und nach wieder soweit flügge wurden — (diese Annahme ist indess nichts als eine Conjectur von uns, durch welche wir das Wunder uns und Andern nur etwas plausibler zu machen suchen) — flügge wurden, um nun (von 1746 an) bis an sein seliges und definitives Ende, 20. März 1763, sowohl das Cymbal hämmern wie auch die Pauke klopfen zu können. Hätten wir nur Zeit weiter nachzuspüren, so würden wir vielleicht auch noch bei anderen k. k. Hofmusik-Bediensteten einer gleich mysteriösen Doppelthätigkeit begegnen. Schon dies ist geheimnissvoll, dass der »Cimbalist« nur in der Person dieses Einen Max Hellmann namentlich auftaucht, lange vorher und auch wohl noch eine geraume Zeit später aber (wie oben im Text erwähnt) in einer anderen Haut steckte, nämlich in der des »Organisten«. So legt den Grund zum echten musikhistorischen Wissen, und auf solchem Grunde baut dann munter und »geistreich« weiter, ihr Herren in Wien!

Die Sache anlangend, können wir nicht umhin zu bemerken, dass die ganze Nachricht auf einem Irrthum, einer Verwechslung beruht. Max Hellmann hat im Wiener Orchester nie den Flügel gespielt, er hat auch als »Cimbalist« lediglich die Pauke geschlagen. Cymbal und Pauke bedeuten dasselbe. *Tympanum* wurde corrumpirt in *cymbalum*, *tymbal* in *cymbal*, und der Pauker wurde auch ausdrücklich *Cembalista* genannt. Um Collisionen zu vermeiden mit dem Clavi-Cembalisten, nannte man letzteren *Organista*, und unter den »Organisten« der alten Kapellen hat man diejenigen zu suchen, welche zum Begleitspiel benutzt wurden.

Zweige der Anfertigung musikalischer Handelsartikel entschieden darunter leiden. *) Die Sache aber genommen wie sie ist, steht soviel fest, dass ein Preisrichter, der in diesem Fache nicht völlig zu Hause ist, nur lieber daheim bleiben kann. Eine Universalkunde wird nicht verlangt; solche Fachkenntnisse können verschiedener Art sein. Dem Einen liegt besonders die Prüfung des Rohmaterials nahe, dem Andern die dadurch erzeugte Art des musikalisch-ästhetischen Materials, und Andern wieder anderes. Tritt ein praktischer Instrumentenbauer in die Commission, so weiss man von vornherein, was man von ihm zu erwarten hat. Wird ein musikalischer Universitätsprofessor zum Preisrichter ernannt, so ist das Gebiet, auf welchem ein maassgebendes Urtheil von ihm verlangt wird, nicht minder genau bestimmt. Es ist dieses Gebiet, mit einem Worte, die ganze Vergangenheit des betreffenden Instruments. Er repräsentirt das historische Wissen und das darauf gegründete Urtheil; er soll die Production unserer Tage an der Vergangenheit messen, soll prüfen, ob Fortschritt oder Abirrung stattgefunden, und das Kunsthandwerk der Gegenwart auf frühere, einst vielleicht hoch vollendete, vielleicht aber auch in den Anfängen stecken gebliebene Erzeugnisse hinweisen. Die anderen Künste haben es längst verstanden, sich selbst im Technischen durch die Gestaltungen der Vergangenheit zu befruchten. Etwas Aehnliches würde auch schon auf dem Gebiete des Clavierbaues der Fall gewesen sein, wenn am wirksamen Orte — und ein solcher ist die allgemeine Ausstellung im höchsten Grade — eine einsichtige Darlegung aller einschlagenden Thatsachen stattgefunden hätte. Einen Cembalo können wir in unseren Orchestern, namentlich bei den grossen Chorgesangaufführungen, garnicht mehr entbehren, und wir würden sicherlich schon von gelungenen Versuchen im Neubau desselben zu berichten haben, wenn auf unseren pompösen Weltausstellungen der rechte Mann das rechte Wort gesprochen hätte. — Aus dem Gesagten wird zur Genüge erhellen, warum wir uns hierüber so eingehend ausgesprochen haben und die Voraussetzung hegten, dem Herrn Verfasser müssten alle Glieder der Clavier-Familie, und jedes in seiner Eigenthümlichkeit, bekannt sein und zu belehrender Mittheilung Anlass geben. Wir wollten hier nur auseinandersetzen, dass unsere Erwartung eine berechtigte war, und dass, wenn Hr. Hanslick uns einen Stein statt Brot bietet und den Cembalo mit der Pauke confundirt, wir uns darüber zu beklagen haben.

Das **zweite Buch:** Association der Dilettanten, (von 1800 bis 1830) geht von S. 137 bis 285, ist also von gleicher Länge mit dem ersten. Nach einigen Vorbemerkungen über kleinere zersplitterte Concertbestrebungen, welche den Mangel einer grösseren Organisation und eines festen Mittelortes nur um so fühlbarer machten, wendet sich der Herr Verfasser der Entstehung, Organisation und Thätigkeit der »Gesellschaft der Musikfreunde« zu. Weil es sich um denjenigen Verein handelt, der bis in unsere Tage sich erhalten und eben in jüngster Zeit einen neuen Aufschwung genommen, einen Ausbau seines Grundplanes, eine mannigfache Erweiterung seiner Thätigkeit unternommen hat und dessen bleibende Bedeutung möglicherweise erst in dem liegt, was die Zukunft aus ihm gestaltet: so theilen wir den anziehenden Bericht des Verfassers über seine Entstehung im Zusammenhange mit.

»Der Gedanke, die zerstreuten Kräfte zu sammeln, die vielen kleinen Kunstzirkel durch gegenseitiges Händereichen zu einem geschlossenen imposanten Kreis zu erweitern, musste immer häufiger und nachdrücklicher auftauchen.

»Das Bedürfniss nach einer solchen organisirten Vereinigung war in Wien längst empfunden. Allenthalben in Deutschland sah man seit Jahren Musikvereine und Liebhaberconcerte entstehen und sich blühend entfalten. Was die Dilettanten in Wien zum Theil mit schönstem Erfolg früher geleistet, waren doch nur einzelne Concerte oder Serien von Concerten, denen das Merkmal des Bleibenden und periodisch Wiederkehrenden fehlte. Das Beste dieser Art, das sogenannte Adelige oder Cavalier-Concert, hatte im Jahre 1808 aufgehört. Die »Tonkünstler-Societät« mit ihren zwei Concerten des Jahres konnte nicht entfernt genügen. Indem diesen vielbeschäftigten Fachmusikern das Interesse ihrer Pensionskasse doch noch wichtiger war als das künstlerische, kam in ihre Productionen nur zu bald ein handwerksmässiger Schlendrian. Der Erfolg der beiden Haydn'schen Cantaten, mit denen durch Jahrzehnte auszulangen war, liess die »Societät« an eine Erneuerung ihres Repertoirs gar nicht denken; sie vernachlässigte insbesondere die reine Instrumentalmusik gänzlich. Man liest in den ersten 15 Jahren dieses Jahrhunderts häufig die Klage, dass in Wien die Aufführung einer Symphonie eine Seltenheit geworden und die Instrumentalcompositionen Haydn's und Mozart's in Vergessenheit gerathen.

»Die »Vaterländischen Blätter« vom Jahre 1808 (Nr. 6) sagen in einem längeren, den Musikzuständen Wiens gewidmeten Aufsatz: »Wenn man annehmen könnte, dass die Cultur der Tonkunst mit der Geistesbildung gleichen Schritt halte, so hätte man sehr Ursache, den Einwohnern dieser Hauptstadt Glück zu wünschen. In dieser Residenz wird man wenig Häuser finden, in denen nicht an jedem Abend diese oder jene Familie sich mit einem Violinquartett oder einer Claviersonate unterhielte. So viel aber für die s. g. Kammermusik gethan wird, so wenig Gelegenheit bietet sich für das volle Orchester, für Symphonien, Concerte etc. dar. Seit dem Tod des verdienten Vicepräses v. Keess ist in diesem Fache nichts Solides, wenigstens nichts Dauerhaftes stabilirt worden. Wenn man die grossen Kosten erwägt (für Blasinstrumente, Wachskerzen u. dgl.), wenn man endlich weiss, dass die Einwohner von Wien, indessen sie Geist und Geschmack cultiviren, den Gaumen nicht gern ganz vergessen, und es vorhin gewöhnlich war, bei grossen Concerten, wenn sie Abends gegeben wurden, das Orchester und die Zuhörer durch Erfrischungen zu neuem Eifer und neuer Aufmerksamkeit zu stärken, so erklärt sich theilweise die Seltenheit grosser Musikaufführungen in Wien. Warum bisher in Wien kein blos der Musik gewidmetes Institut, keine musikalische Akademie, kein Conservatoire und dergl. zu Stande gekommen, wäre schwer zu entscheiden. Wohl aber muss jeder Fremde den Mangel einer solchen öffentlichen Anstalt mit Verwunderung wahrnehmen und jeder Eingeborne ihn herzlich bedauern«.

»So trat zu dem immer lauter ausgesprochenen Bedürfniss nach einem soliden Asyl symphonischer Musik noch die beschämende Empfindung, hinter dem übrigen Deutschland, welchem sich Wien an ausübenden Kräften doch weit überlegen wusste, in einem sehr wichtigen Punkte der öffentlichen Musikpflege zurückzustehen. Der Drang nach Concentration, nach einer Wirkung ins Grosse und Ganze, wurde unter den Dilettanten bald allgemein und

*) Die im *South Kensington Museum* in London adoptirte neue Art der Ausstellung, anschliessend an die dortigen Sammlungen, wird diesem Uebelstande mit der Zeit abhelfen können.

bedurfte nur eines äusseren Anlasses, um sich energisch zu verwirklichen. Der Wohlthätigkeitssinn der Wiener, angeregt durch ein lebhaftes patriotisches Gefühl, gab diesen äusseren Anlass und damit den Ausgangspunkt der ersten und wichtigsten Gestaltung der Association der Dilettanten oder des organisirten Dilettantismus in Wien.

»Dies war »Die Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde«.

»Für die Bewohner des im Kriege am härtesten bedrängten Marchfeldes sollte im Jahre 1812 durch eine grossartige musikalische Aufführung nambafte Beihülfe herbeigeschafft werden. Die »Gesellschaft der adeligen Frauen« nahm das mildthätige Werk in die Hand, ein Verein kunstsinniger Männer sorgte für die Ausführung, die von der besonderen Theilnahme des kaiserlichen Hofes begleitet war.*) Am 29. November 1812 erfolgte die Aufführung von Händel's Oratorium: »Timotheus, oder die Gewalt der Musik« in der Mozart'schen Instrumentirung unter Mitwirkung von mehr als 700 Musikern in der eigens dazu hergerichteten grossen »k. k. Winterreitschule«. Es war das erste Mal, dass diese (etwa 200 Fuss lange, 65 Fuss breite) Localität für Musik benutzt wurde. Der imposante Saal, dessen rings herum freistehende Säulen zwei über einander laufende Gallerien tragen, mit blauseidenen, silberbefranzten Draperien an den Geländern, mit einer Menge versilberter Hängeleuchter, Vasen, Candelaber verziert, von 5000 Wachskerzen erleuchtet, gewährte den prachtvollsten Anblick.

»Der »Aufruf an die Musikfreunde« (zur Mitwirkung im Chor oder Orchester) ist unterzeichnet von: Fürst Lobkowitz, Graf Fries, Gräfin Marianne Dietrichstein und Baronin Fanny Arnstein. Die Einladung an das Publikum und die grossen Anschlagzettel tragen die Unterschrift: »Von der Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen«. Hofsecretär v. Mosel leitete das Ganze am Dirigentenpult, Andreas Streicher am Clavier; die Solosänger waren: Frau v. Geymüller, die Fräulein v. Barnsfeld und Riedel, Hofrath R. v. Kiesewetter, Dr. Ignaz Sonnleithner, Herr Soini und Herr Hofmann. Die erste Violine spielte Herr Tost. Also durchweg Dilettanten! Nur die Blasinstrumente und Contrabässe im Orchester waren durch eine Anzahl Fachmusiker verstärkt.

»Die Wirkung dieser Aufführung war so zündend, dass »Timotheus« am 3. December unter dem gleichen Zudrang wiederholt wurde. Der materielle Zweck der Unternehmung war glänzend erreicht.**) Den Männern, welche sie leiteten, war aber auch ein Gedanke nahe gerückt, der für die Entwickelung des Musiklebens in Wien von grosser Bedeutung geworden ist. Kurz nach dem Musikfest erging nämlich von dem um das Unternehmen hoch verdienten Regierungsrath Josef Sonnleithner ein schriftlicher Aufruf zu einer dauernden Vereinigung von Musikfreunden, um die Förderung der Musik durch gediegene Aufführungen und die Gründung eines Conservatoriums anzustreben. Der Aufruf fand den lebhaftesten Anklang; von allen Seiten liefen Beitritts- und Unterstützungs-Erklärungen ein, und der Verein trat ins Leben unter dem Titel: »Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde«. Im Jahre 1814 — wenige Tage nachdem der Verein bei einem Hoffeste vor den zum Congress versammelten Monarchen Händel's »Samson« aufgeführt hatte — erhielten seine Statuten die Sanction des Kaisers Franz I.

»Diese Aufführung des »Samson« war für den jungen Verein von grosser Bedeutung. Hatte ihm »Timotheus« die musikalische Weihe ertheilt, so verdankte er »Samson« die Kraft officiell zu bestehen. Das Wohlgefallen der versammelten Herrscher von Europa wirkte mit Treibhauswärme auf das Entfalten der Knospe.*)

»So war durch den werkthätigen Enthusiasmus der Dilettanten der österreichischen Hauptstadt ein Institut gegeben, welches fortan auf die Entwicklung und Leitung der Musikzustände einen bedeutenden Einfluss geübt hat und gegenwärtig nach mehr als fünfzigjährigem Bestehen die oberste musikalische Stelle in Wien einnimmt.

»Die Gesellschaft wurde so organisirt, dass ein »Protector« an ihrer Spitze stand, welcher ihr Schutz verleihen und sie beim Monarchen vertreten sollte, während die Geschäfte von einem auf sechs Jahre gewählten »Präsidenten« und einem aus zwölf Mitgliedern bestehenden »leitenden Ausschuss« besorgt wurden. Die Mitglieder der Gesellschaft waren theils »ausübende«, theils »unterstützende«, theils »Ehrenmitglieder«. Der erste Protector der Gesellschaft war der Kardinal Erzherzog Rudolf, ihm folgte Erzherzog Anton Victor. Nach dem Tode des Letzteren († 1835) ging die Würde eines »Protectors« ein und erscheint nicht mehr in den neuen Statuten. Der »Präses« fungirt fortan als oberste Spitze. Bei der Wahl des Präses sah man bis in die neueste Zeit vor Allem auf hohen Rang und Namen, erst in der jüngsten Aera begann man dieses Flitters zu entrathen und gab der Geschäftstüchtigkeit und dem Kunstsinn des Bürgerlichen den Vorzug. Die Präsidenten der Gesellschaft der Musikfreunde sind, chronologisch gereiht, folgende:

1. Graf Anton Appony, gewählt 1814, gestorben 1817. (Stellvertreter: Graf Moriz Fries.)
2. Landgraf Friedrich Egon v. Fürstenberg, gewählt 1817, ausgetreten 1824. (Stellvertreter: Hofrath Kiesewetter, gewählt 1825, ausgetreten 1843, † 1850.)
3. Graf Peter v. Göess, gewählt 1825, ausgetreten 1832, † 1850.
4. Fürst Ferdinand v. Lobkowitz, gewählt 1832, ausgetreten 1833.
5. Fürst Longin v. Lobkowitz, gewählt 1833, † 1842.
6. Landgraf Fr. Egon v. Fürstenberg, wiedergewählt 1842, ausgetreten 1851. (Hofrath Vesque v. Püttlingen, 1851 zum Präses-Stellvertreter gewählt, führte die Leitung bis November 1852.)
7. Fürst Eduard Schönburg, gewählt 1853, ausgetreten 1860.

»*) Ein Privatconcert, das am 12. April 1812 gleichfalls unter dem Protectorat der »adeligen Frauen« in der Wohnung des Herrn Andreas Streicher von Dilettanten gegeben worden (zum Besten der Blinden), hatte damals schon den lebhaften Wunsch erregt, »dass sich die Kunstfreunde und Kunstfreundinnen Wiens zu einem festen Verein verbinden möchten, um den Betrieb der musikalischen Kunst mit neuer Kraft zu beleben«. Schon damals entstand der Wunsch, »dass dieser Kunstverein zugleich eine Quelle der Unterstützung für Unglückliche werden möchte«.«

»**) Die Einnahme betrug 19—20,000 fl. W. W., wozu der Kaiser noch 1000 fl. spendete. Viele vom hohen Adel gaben 500 fl. für das Billet. Die Wiederholung des Oratoriums am 3. December 1812 trug die Summe von 14,000 fl. W. W.«

»*) Begeisternder für die Künstler war allerdings jene Timotheus-Aufführung gewesen. Caroline Pichler, welche im Chor mitsang, erzählt darüber in ihren Memoiren (III. 48): »Bei der Aufführung des Samson in der Reitschule (16. October 1814) mussten alle Mitwirkenden festlich gekleidet erscheinen: die Damen weiss mit Schmuck, die Herren in schwarzem Frack mit Claquehüten. Da der Hof mit Klatschen empfangen wurde, durfte später kein Zeichen des Beifalls mehr gegeben werden. Es verbreitete dies eine erkältende Atmosphäre über die Künstler; Lust und Eifer liessen nach.

8. Fürst Constantin Czartoryski, gewählt 1861, ausgetreten 1864.
9. General-Auditor Friedrich v. Dratschmiedt (von 1864 bis 1867).
10. Advocat Dr. Franz Egger, gewählt 1867.«

(Fortsetzung folgt.)

Die Tonarten der Choräle,
in Rücksicht auf die Bestimmung des Chorals zum Gemeindegesang.

Von **Reinhold Succo.**

(Schluss.)

Legen wir den gewonnenen Maassstab für die Wahl der Tonarten beim Choralgesange an die Art und Weise, wie die Choräle in den meisten neueren Choralbüchern behandelt sind, so werden wir finden, dass die in denselben enthaltenen Choräle meist um eine Terz oder Quarte, seltener blos um einen ganzen oder halben Ton höher gesetzt sind, als sie es sein müssen, wenn sie von der Gemeinde gesungen werden sollen. Nur wenige Choräle möchten sich finden, die in derselben Tonart, in welcher sie verzeichnet stehen, gesungen werden können.

Nehmen wir auch an, dass die in den Choralbüchern enthaltenen Choräle zu gleicher Zeit auf die Möglichkeit berechnet sind, durch einen vierstimmigen Sängerchor ausgeführt zu werden — was in der That dann wünschenswerth sein möchte, wenn Chor- und Gemeindegesang abwechseln sollen —, so steht unzweifelhaft dieser Zweck doch erst in zweiter Linie, ganz abgesehen davon, dass diese Art von Wechselgesang aus verschiedenen musikalischen, hauptsächlich aber aus dem Grunde nicht zu empfehlen ist, weil eben für den Gemeindegesang eine andere Tonart, als für den Chorgesang beim Chorale gewählt werden muss, so lange nämlich, wie es meist geschieht, beim vierstimmigen Chorgesang die Melodie des Chorals von den Sopranstimmen ausgeführt wird. Will man übrigens einen schönen Wechselgesang beim Chorale haben, so lasse man abwechselnd die eine Strophe (oder Theil derselben) von Männerstimmen, die andere Strophe (oder anderen Theil derselben) von Frauenstimmen ausführen.

Wenn nun auch die Verfasser der Choralbücher vielleicht Nichts gegen die Forderung einzuwenden haben würden, dass im praktischen Gebrauche die darin verzeichneten Choräle sämmtlich tiefer gespielt werden müssen, so scheitert doch die Möglichkeit der allgemeinen Durchführung dieser Forderung an dem Umstande, dass nicht Alle, die mit der Begleitung des Gemeindegesanges betraut sind, besonders nicht Solche, bei denen das Organistenamt nur ein Nebenamt ist, mit Sicherheit zu transponiren vermögen. Auf jeden Fall wäre aber dann die Hauptbestimmung der Choralbücher: Handbücher für den Organisten beim Gottesdienste zu sein, nicht in befriedigender Weise ausgeführt. Uebrigens verbreiten sich die Vorreden zu diesen Choralbüchern meist in sehr ausführlicher Weise hauptsächlich über das allerdings schwierige Kapitel der Varianten, sowie über die Harmonisirung u. dgl., während sie über die Gründe der Wahl der betreffenden Tonarten meist sehr Wenig oder gar Nichts sagen.

In dieser letzteren Hinsicht scheint bei der Abfassung der Choralbücher der Grundsatz geherrscht zu haben, den Ton $\bar{c}$ (*c*) als den tiefsten Ton, bis zu welchem ein Choral hinuntergehen darf, anzunehmen. Allerdings ist es richtig, dass für die Sopran- und Tenorstimmen dieser Ton schon ein sehr tiefer, den die meisten derselben nur mit geringer Stärke anzugeben vermögen, und dass sogar die Alt- und Bassstimmen in dieser Lage nicht mit **der** durchdringenden Schärfe singen können, die sie in ihren höheren Tönen zu produciren vermögen. Am auffallendsten tritt dieses hervor, wenn der Choral mit dem tiefen *c* beginnt. Der Anfang erscheint dann unsicher, und erst, wenn die Melodie in die obere Hälfte der Octave *c*—*c*, noch mehr, wenn sie darüber hinaustritt, gewinnt der Gesang Sicherheit. Aus diesem Grunde mögen wohl ähnliche Choräle, wie der: »Unser Herrscher etc.«, den man in den meisten derselben aus C-dur findet, in einigen derselben (Fr. Schneider) in D-dur gesetzt worden sein.*) Kommt dagegen die tiefere Lage erst in der Mitte vor, wenn durch vorangegangene hohe Töne jene Sicherheit schon erreicht ist, so wirkt das Missverhältniss zwischen den scharfen hohen Tönen und der schwächeren Tiefe nicht so störend. Unter *c* wagt sich allerdings in allen mir bekannten Chorälen kaum jemals ein Choral hinunter, und in den höchst seltenen Fällen, wo es geschieht, gewiss nur in Folge einer Variante.**)

Aber, wenn Sicherheit allerdings ein wesentliches Erforderniss eines guten Choralgesanges ist, so muss sie doch nicht durch die hohe Lage des Chorals, sondern auf andere Weise erreicht werden. Denn, je höhere Töne der Choralgesang in Anspruch nimmt, um so mehr gewinnt er auch eine derartige Schärfe, dass er eine sanfte Orgelbegleitung vollständig übertönt, und der Organist genöthigt ist, wenn er nicht willenlos sich leiten lassen will, die stärksten Register zu ziehen, um dadurch die Singenden zu weiter Nichts, als zu einem immer noch stärkeren Erheben ihrer Stimmen zu veranlassen, welche Wechselwirkung ihre Grenze erst in der Unmöglichkeit einer weiteren Steigerung auf beiden Seiten findet.

Dass durch solches überlautes Singen eine edle Schönheit des Chorals gerade am wenigsten erreicht wird, liegt auf der Hand; ausserdem: je weniger der Sänger zugleich Hörer ist — und wie vermöchte er im musikalischen Sinne zu hören, wenn er blos sich selbst hört —, um so weniger wird auch sein Gesang ein reiner, d. i. sowohl mit seinen Mitsängern, als auch mit der begleitenden Orgel übereinstimmender sein, auch trägt die Anstrengung, mit welcher viele Personen die hohen Töne allein hervorbringen können, nicht wenig dazu bei, dass diese Töne hinter der geforderten Tonhöhe immer ein wenig zurückbleiben, der Gesang also nur noch mehr unrein wird. Und endlich leidet auch die Gleichmässigkeit des Zeitmaasses. Nicht allein, dass Töne in hohen Tonlagen nur mit einer gewissen Anstrengung, darum gewöhnlich etwas später, als es der Moment des Zeitabschnitts verlangt, intonirt werden, sondern der Singende verlässt, hat er die Tonhöhe erst einigermaassen richtig gefasst, seinen hohen Ton fast ungern und es entsteht ein Schleppen und Zerren, über das sich schon so Mancher beklagt hat, ohne den wahren Grund dafür zu entdecken. Wiederum, will der Organist dieses Schleppen vermeiden, so muss er zu dem schlechten Mittel greifen, die Orgel zu verstärken, oder den ganzen Choral so langsam spielen, dass dadurch der Zusammenhang der Melodie verloren geht, wenn er nicht gar sich des ebensowenig empfehlenswerthen Mittels bedient, so schnell zu spielen, dass die Gemeinde ganz zurückbleibt und sich der Takt vollständig verschiebt.

Alle diese Uebelstände, Folgen der zu hohen Lagen, können dagegen vermieden werden, wenn die Tonlage der Choralmelodien so gewählt wird, dass sie ebensowohl den Alt- und

---

*) Dass die zur Führung des *Cantus firmus* gern benutzte Stimme der Orgel-Cornetts gewöhnlich nur bis zum *c* hinuntergeht, ist kein Grund gegen ein tieferes Hinabsteigen der Melodie; denn der Gemeindegesang ist nicht um der Orgel willen da, sondern diese hat sich nach jenem zu richten.

**) In demselben Choralbuche finden wir auch den Choral: »Wie schön leucht uns der Morgenstern« in F-dur statt wie gewöhnlich in D-dur oder Es-dur gesetzt. Er sollte eigentlich in C-dur oder H-dur gesungen werden.

Bassstimmen, wie den Sopranen und Tenören gerecht wird. Allerdings werden dann bei sehr umfangreichen Melodien die hohen Stimmen stellenweise sich nicht mit besonderer Kraft hervorthun können; dafür treten aber an diesen tieferen Stellen die tiefen Stimmen mit ihrer weichen Fülle ein, während andererseits diese letzteren, wenn die Melodie sich erhebt und zu ihrem Gipfel aufsteigt, sich auch noch nicht in die Nothwendigkeit versetzt sehen, entweder schreien zu müssen oder in die tiefere Octave zu fallen; vielmehr wird ein gleichmässiger, volltönender Gesang zur Ausführung gebracht, der naturgemäss mit der Erhebung der Melodie sich selbst erhebt und ebenso mit dem Fall derselben zu seinem gewöhnlichen Maasse herabfällt, ohne dieses nach der einen Seite hin überschreiten zu müssen, oder unter dasselbe nach der anderen Seite hin hinabsinken zu brauchen. Durch diese tiefere Lage der Melodie wird der Singende gewissermaassen genöthigt, seine Anstrengung, wenn er solche anwenden will, nach einer anderen Seite hin zu richten, als nach der Stärke des Tones: er wird unwillkürlich das Volumen, die Dauer, gleichsam die Tragekraft des Tones vermehren, Dinge, die von der ausserordentlichsten Wichtigkeit für einen jeden guten Gesang sind. Nicht minder wird die Reinheit gewinnen, da dem Singenden die Möglichkeit des Hörens geboten ist, ohne dass der Organist genöthigt ist, zu den scharfen Mixturen seine Zuflucht zu nehmen, durch welche, wenn sie im Uebermaass angewendet werden, der Sänger leicht verwöhnt und der Gesang bald verunedelt wird. Auch wird der Organist es leichter in der Gewalt haben, die Gemeinde mit der Orgel zu leiten und den Gesang vor Schleppen und Zerren zu bewahren, ganz abgesehen endlich von dem wohlthätigen Einfluss auf die Stimmen selbst, die nicht verdorben, sondern gebildet werden.

Es würde zu weit führen, wenn der Verfasser, so sehr auch der Stoff hierzu auffordert, diese Betrachtungen noch weiter ausdehnen, z. B. von der überaus vortheilhaften Wechselwirkung sprechen wollte, die ein so richtig betriebener Kirchengesang auf den Schulgesangunterricht und dieser wieder auf jenen haben müsste. Dagegen hofft der Verfasser, dass es ihm gelungen sein möge, die Wichtigkeit des vorliegenden Stoffes für den Volksgesang, ja für die Musik im Allgemeinen anschaulich zu machen, und würde es ihm zur grössten Freude gereichen, wenn berufene Kräfte sich eingehender mit diesem Gegenstande beschäftigen wollten. Immer noch wird bei dem kirchlichen Volks- oder Gemeindegesange zu viel auf die harmonische und melodische Ausgestaltung des Chorals, zu wenig auf die gesangliche Ausführung selbst gegeben. Nicht das mit Noten beschriebene Blatt Papier, sondern erst die musikalische Ausführung dieser Noten zeigt das Kunstwerk. Mag die Melodie noch so trefflich, die Harmonie noch so schön sein, was nützt es — wenn bei ihrer Ausführung ein Zerrbild zum Vorschein kommt? Ein neues Choralbuch würde von grossem Nutzen für die Sache sein, obwohl es von wesentlich anderen Grundsätzen ausgehen müsste, als die bisher üblichen. Aber noch bei weitem eindringlicher und ausgebreiteter würde der Nutzen sein, wenn die zu Leitern des kirchlichen Gesanges berufenen Musiker die oben dargelegten Grundsätze zu den ihrigen machen wollten. Durch Nichts vermöchten sie besser und sicherer jene Reform des Choralgesanges zu Stande zu bringen, die von so Vielen gewünscht und auf so vielfach irrthümlichen Wegen gesucht, bisher aber noch nicht erreicht worden ist.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Stuttgart.** Am 25. Juni hat unser »Verein für klassische Kirchenmusik« wieder einmal ein Händel'sches Oratorium, den »Judas Maccabäus«, in der Stiftskirche aufgeführt, unter Mitwirkung der Mitglieder der k. Oper: Frau Marlow, Frl. Marschalk, Herrn A. Jäger und Herrn Schütky für die Soli, sowie der Hofkapelle und des Herrn Tod für die Orchester-, beziehungsweise Orgelbegleitung, vor einer Zuhörerschaft von etwa 2000 Personen. Da in diesen Blättern die Aufführung Händel'scher Oratorien in einer Kirche und gar unter dem Namen »klassischer Kirchenmusik« neuerdings wiederholt, und einmal ausdrücklich gegenüber unserm Verein verpönt worden ist, so möge es uns erlaubt sein, das Verfahren des letzteren in dieser Beziehung zu rechtfertigen. Der Dirigent dieses Vereins ist sich, wie uns bekannt ist, vollkommen klar darüber, dass die Oratorien von Händel (wie übrigens auch die von Mendelssohn) keine eigentliche Kirchenmusik sind. Er behandelt dieselben auch nicht in einer Weise, welche geeignet wäre, ihnen diesen Charakter wenigstens dem Scheine nach aufzuprägen, sondern lässt der Charakterisirung der einzelnen Personen der einander gegenüberstehenden Völker und der verschiedenen Situationen, wie wir glauben, ihr gehöriges Recht widerfahren. Der Verein betrachtet es darum aber doch, wiewohl er den Namen eines Vereins für klassische Kirchenmusik trägt, nicht als einen unbefugten Uebergriff, wenn er auch Werke jener Gattung, nämlich Oratorien christlichen oder überhaupt biblischen Inhalts, aufführt, und zwar in der Regel in der Kirche. War es von Seiten einzelner Mitgründer des Vereins beabsichtigt gewesen, denselben als einen »Verein für alte Kirchenmusik« zu constituiren (wie er denn aus einem so benannten Privatverein hervorging), so wurde diese Bezeichnung doch gleich von Anfang an für zu beschränkend befunden und an ihre Stelle jene andere gesetzt, weil man allerdings im Unterschied von den gewöhnlichen »Oratorienvereinen« wesentlich auch wirkliche Kirchenmusik pflegen wollte — wobei übrigens die Statuten als Gegenstand der Einübung und Aufführung überhaupt »religiöse Musik«, nur mit dem Beisatz: »vorzugsweise älterer Meister«, bestimmten. Mehrfache spätere, zum Theil vom Dirigenten selbst vorgebrachte Ansinnen auf Umwandlung der Benennung des Vereins in eine allgemeinere, zur Herstellung besserer Congruenz zwischen Namen und Zweck, beziehungsweise weiterer Ausdehnung des letzteren, scheiterten an dem überwiegenden Dafürhalten, dass dadurch die Wirksamkeit, ja die Existenz des Vereins gefährdet würde. So führt denn eben dieser »Verein für klassische Kirchenmusik« neben eigentlich kirchlichen Werken auch Oratorien von Händel als »religiöse Musik« auf — freilich nicht alle, namentlich nicht alle in der Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft so benannten Werke, auch nicht ausnahmslos in der Kirche, sondern je nach der Gestaltung des Sujets (z. B. »Samson«) im Concertsaal — und er thut unseres Erachtens Recht daran. Denn — auch abgesehen vom »Messias«, dem doch wohl Niemand das Prädicat religiöser Musik, ja eines vollkommen kirchlichen Oratoriums versagen wird (man müsste sich denn nur auf die Chöre »Er trauete Gott« und »Auf, zerbrechet ihre Bande« stützen wollen, wie sie aber ganz ähnlich in jeder Passionsmusik vorkommen) — bildet denn nicht in Judas Maccabäus, Samson, Athalia, Jephtha, Josua, Saul, Belsazar, Theodora u. s. w. und vollends in Israel in Aegypten, bei aller dramatischen Individualisirung und Verlebendigung, die religiöse Idee, die Verherrlichung des wahren Gottes, die Hingabe an ihn, den Hintergrund, von welchem aus die einzelnen wechselnden Scenen, auch die von ganz entgegengesetztem Charakter, ihre Beleuchtung empfangen? Dies zu verkennen und nur in der musikalisch dramatischen Ausführung das Hauptmoment jener Oratorien zu finden, wäre unseres Bedünkens eine eben so einseitige Auffassung derselben, als wenn man ihre dramatische Charakterisirung abschwächen und nivelliren wollte, um ihnen einen allgemeinen kirchlichen Ton aufzuprägen und sie dadurch zu wirklicher Kirchenmusik zu stempeln. Lässt sich aber jener religiöse, in der Regel biblische Hintergrund nicht leugnen, wird in den fraglichen Werken ein Stück der heiligen Geschichte in einer dem Geiste der letzteren entsprechenden Weise dargestellt, so ist auch die religiöse Wirkung derselben unbestreitbar, und es ist nicht abzusehen, warum es unangemessen sein soll, sie, soweit die einzelnen Scenen in gewissen Grenzen gehalten sind, in der Kirche concertmässig aufzuführen. Wenn dies vollends, wie hier in Stuttgart und fast aller Orten in Deutschland, die einzige Möglichkeit ist, ihrer Aufführung die Mitwirkung einer Orgel zu sichern, so möchten wir doch fragen, ob man denn jener dramatischen Haltung zu Liebe den Concertsaal nebst Flügel und allenfalls Harmonium, oder statt dessen mit moderner Instrumentirung, vorziehen soll? Und wenn endlich in einer Stadt wie Stuttgart ein Verein, der sich nun eben gerade »Verein für klassische Kirchenmusik« nennt, der einzige ist, der Händel'sche Oratorien ungefähr alljährlich, und in reicherer Auswahl als fast irgendwo in Deutschland, aufführt und aufführen kann, statt dass man sonst dort vielleicht alle sechs Jahre einmal den »Messias« oder etwa auch den »Maccabäus« oder »Israel« mit moderner Instrumentirung hören würde: so möchten wir fragen, ob dieser Verein seines Namens wegen jene Oratorien lieber bei Seite liegen lassen soll, oder ob er sie nicht vielmehr mit mindestens eben demselben Rechte auch unter der Firma »klassischer Kirchenmusik« aufführen darf, mit

welchem die Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft den »Herakles«, die »Semele« u. dgl. Werke als Oratorien bezeichnet?

Anmerkung. Obige längere Mittheilung über den schönen Stuttgarter Oratorienverein ist zunächst durch die Bemerkungen veranlasst, welche einem Berichte aus Esslingen in Nr. 18 d. Bl. beigefügt waren. Auf die beregten Punkte näher einzugehen, muss für später aufgespart werden; unser heutiger Zweck ist nur, die Stuttgarter Mittheilung treu und unverkürzt zum Abdruck zu bringen, um so mehr, da sie sich zum Theil mit der Abwehr von Ausstellungen befasst, die zu erheben wenigstens uns nicht im Traume eingefallen ist (,z. B. ob es wohlgethan sei, dass der »Verein für klassische Kirchenmusik« trotz seines Namens oder des zur Verfügung stehenden Kirchenraumes grosse oratorische Werke zur Aufführung bringe — was doch wohl selbstverständlich ist). An die Wahrnehmung, dass es musikalischen Werken mitunter so ergeht, wie in einer Gallerie denjenigen Gemälden, die für das Auge des Beschauers zu hoch hängen oder in eine falsche Beleuchtung gebracht sind, sei hier — lediglich zur Feststellung des Thatsächlichen — die weitere Bemerkung geknüpft, dass die Bezeichnung solcher Werke, wie Semele und Herkules, als Oratorien, nicht etwa (wie es nach der obigen Auseinandersetzung den Anschein haben könnte) eine bei der Ausgabe der Händelgesellschaft vorgenommene Neuerung, sondern nichts weiter ist als die alt hergebrachte, in den Handexemplaren, Biographien und gedruckten Ausgaben seit Walsh übliche Anwendung des Gattungsnamens auf das einzelne Werk. Nicht eine, vielleicht gar auf vorgefassten Ansichten beruhende Neuerung haben wir damit vornehmen wollen, sondern nur eine Vereinfachung zu Gunsten gleichmässiger, die Gattungen bezeichnender lithographischer Haupttitel. Auf die Ausführung und Auffassung dieser Musik hat solches natürlich nicht den mindesten Einfluss. *Chr.*

✱ **Prag.** *F. D.* Wenn ich in meinem letzten Schreiben den bescheidenen Wunsch nach einem echt deutschen Barytonisten ausgesprochen habe, nach einem Sänger, der neben Robinson, dem einseitig gebildeten Italiener, im Stande wäre, dessen Lücken auszufüllen, so muss ich diesmal meine Forderungen noch höher spannen und einen Barytonisten verlangen, der an Robinson's Statt zu wirken im Stande wäre. Der letztgenannte Sänger hat nämlich mit liebenswürdiger Genialität den Vertrag mit der Prager Theaterdirection ganz einfach gebrochen, da er, wie er schreibt: »in ein Seebad gehen müsse und dann nie wieder nach Prag zurückkehren werde« — Johanna geht und niemals kehrt sie wieder. Fräul. Brenner, unsere Coloratursängerin, hat, nachdem sie die zur Pensionsfähigkeit nothwendige Anzahl Jahre bereits hier engagirt war, am Sonnabend von dem ihr stets gewogenen Publikum Abschied genommen, um nun im wohlverdienten Ruhestande ihre Tage zu verleben. So tritt an unsere Direction die äusserst schwierige Aufgabe heran, eine würdige Nachfolgerin fürs Coloraturfach zu finden. Gegenwärtig gastiren hier aus Wien der Komiker Albin Swoboda und Friederike Fischer, deren Talent die nunmehrige Directrice Geistinger verdunkelt. Die Parole des Tages ist da natürlich Offenbach, und so stehen uns die »paradiesischesten Genüsse« bevor. Vergangene Woche schloss Betz aus Berlin sein Gastspiel, und es herrscht nur Eine Stimme der Bewunderung und der Begeisterung für ihn. Director Wirsing hat die Sommersaison zu einer der schönsten gemacht und es sei ihm hiermit im Namen Vieler der herzlichste Dank ausgesprochen.

✱ **Salzungen.** Je seltener heutzutage im Zeitalter der Blechmusik und Männerliedertafeln ächt kirchlicher A capella-Gesang wird, mit desto grösserer Freude wird man einen Chor begrüssen, der den schlichten Gesängen vergangener Jahrhunderte eine liebevolle Pflege widmet. In hohem Grade ist dieses der Fall bei dem **Kirchenchor** der herzoglich meiningenschen Stadt Salzungen. Dieser Chor besteht aus 36 Knaben und 20 Männern, von denen, wenn wir recht berichtet sind, kein einziger für seine Theilnahme besoldet wird und veranstaltete diesen Sommer in mehreren Städten Thüringens und Frankens, z. B. vom 26. bis 28. Juli in Fürth, Nürnberg und Erlangen, Concerte, deren Programm aus folgenden Nummern bestand: *Panis angelicus* von Palestrina, *Crux fidelis* von Mergner, einem bayrischen protestantischen Pfarrer, der an den genannten Orten die Concerte arrangirte, *Sanctus* aus einer dreistimmigen Messe von Durante (Knabenchor), *Lux aeterna* aus der *Missa pro defunctis* von Jomelli, »Geist des Allmächtigen«, Madrigal von Lotti, »Jesu meine Freude« Choral von J. S. Bach, »Was ist es doch, mein Herz?« harmonisirt von Prätorius, »Ruhethal« von Mendelssohn und der 54. Psalm von Neithardt. Beim Vortrage aller dieser Gesänge entwickelte der Chor nicht nur eine tadellose Reinheit der Intonation, sondern auch äusserst wohlklingende Stimmen. Der Alt freilich nahm an einzelnen Fortestellen eine Schärfe an, die die Grenze des Schönen bedenklich streifte; dagegen war den kindlichen Sopranstimmen eine ungemeine Lieblichkeit, ein unbeschreiblich süsser Wohllaut eigen. Das grösste Verdienst des Chors aber, oder vielmehr seines Dirigenten, besteht in der genau studirten Nüancirung des Vortrags, in den sorgfältigsten feinsten Abstufungen der Dynamik. Am meisten wurde gerade hierin bei der Motette von Palestrina geleistet, in deren polyphonen Verschlingungen jede Stimme für sich anschwellte oder abnahm, jenachdem es das gerade vorliegende Motiv und dessen Bedeutung für das Ganze erheischte. Mögen strenge Puristen eine solche Vortragsweise bei Palestrina unangemessen finden, das leidet doch keinen Zweifel, dass bei weniger belebtem Vortrage eine derartige Motette dem grössten Theile der Hörer ein Buch mit sieben Siegeln bleibt, während dieselben durch diese Vortragsweise tief im Innern erfasst und zur Bewunderung jener erhabenen Tonsprache hingerissen wurden. Die beiden weltlichen Nummern des Programms boten eine erwünschte Abwechslung; das Madrigal von Lotti war dazu um so willkommener, als für den, der an den Aufführungen des Kotzold'schen Vereins in Berlin*) nicht theilnehmen kann, sich schwer Gelegenheit findet etwas Aehnliches zu hören. Dagegen hätten wir die letzte Nummer des Programms gern missen mögen. Der fortwährende Wechsel neuer Gruppirungen der getheilten Stimmen vermochte für die Armuth der Melodie nicht zu entschädigen. Zwar fand eine schöne Solo-Bassstimme Gelegenheit, sich dabei zu zeigen; aber die Recitative für Sopran, die von zwei Knaben gesungen werden mussten, liessen doch diese Besetzung als mangelhaft empfinden. In diesem letzteren Punkte blieben die Leistungen der Salzunger hinter denen des Berliner Domchors zurück, während sie in anderen denselben mindestens ebenbürtig waren, für ein so unbedeutendes Städtchen gegenüber der Hauptstadt des Norddeutschen Bundes gewiss kein geringes Verdienst.

Flensburg, 10. August. Dem Vernehmen nach wird unser seit 1796 bestehendes Theater nächstens einen partiellen Umbau erleiden und dadurch etwas vergrössert werden, für welchen Zweck bereits das nöthige Grundstück vom hiesigen Magistrate bewilligt worden ist; wir wollen hoffen, dass unser Theater, welches im Innern eine der schönsten Bühnen der Provinz Schleswig enthält, dadurch nun gewinnen werde. Im Uebrigen aber liegt dies Gebäude, das die stolze Inschrift trägt: *»Introite! hic est Deii sunt«*, recht unästhetisch hinter dem Rathhause vis-à-vis dem Gefängnisse versteckt, als wenn die Musen sich vor der Jetztwelt schämen müssten. — Der hiesige Gesangverein, unter verschiedenen Schwierigkeiten seit dem Jahre 1842 bestehend und jetzt auf eine Gesellschaft von ca. 1000 Mitgliedern angewachsen, wird in nächster Zeit das 25jährige Jubiläum seiner Fahne begehen. Dieselbe, von Flensburger Damen gestickt und am 21. Juli 1844 in der »Harmonie« überreicht, darf als die erste schleswig-holsteinische Fahne in Flensburg angesehen werden; sie gab damals den Anlass zum entschiedenen Auftreten der deutschen Partei und hat ihr als Panier bisher unter allen politischen Umwälzungen gedient. Möge sie nun, wo die Zeit der politischen Umwälzungen voraussichtlich hier beendet ist, von jetzt an als Panier der guten Musik gelten!

✱ **Altona.** Auswärtige Blätter berichten, dass in Altona ein neues Theater erbaut werden soll, entweder von einer Actien-Gesellschaft oder, wenn diese nicht zu Stande kommt, für alleinige Rechnung eines Unternehmers. Das ist allerdings richtig, dass, wenn es erbaut werden soll, dasselbe entweder von Mehreren zusammen oder von Einem allein aufgeführt werden muss. Wenn hinzugesetzt wird, aus den vorläufig entworfenen Zeichnungen könne ein Schluss gemacht werden auf die Grossartigkeit des Gebäudes: so denken wir, dass das Papier geduldig ist. Einstweilen kennen wir Altona besser.

✱ Rich. Wagner's Behausung am Züricher See wird von einem Verehrer des Componisten, Catulle Mendès, im Pariser *»National«* geschildert. Der Einsiedler ist mit allem Comfort umgeben. Tief violette Sammtvorhänge wehren das Licht ab und dämpfen gleichzeitig das Geräusch von Aussen. Unter einem gemalten Plafond und auf Ledertapeten, die mit Goldstreifen eingefasst sind, erscheinen drei Portraits: Goethe ist Schiller gegenüber gestellt, und Beethoven hat als Vis-à-vis einen mächtigen Spiegel. Wagner stellte sich vor den Spiegel — natürlich nur wegen der Symmetrie.

✱ Ausser Joachim nebst Frau und Kindern, die schon seit Mai in Salzburg weilen, haben sich dort nach und nach vorübergehend angesiedelt: Frau Schumann, Joseph Dessauer aus Wien, die Sänger Gunz und Bletzacher aus Hannover, die Pianistin Julie v. Asten aus Wien, der Sänger Dr. Karl Schmid, die Professoren Hanslick und Richter, der Componist Zenger aus München, der Violoncellist Professor Hegenbart aus Prag, mehrere Maler u. A. Also eine ganze kleine Künstlercolonie.

*) oder der Voigt'schen Singakademie in Hamburg. *D. Red.*

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. August 1869. **Nr. 34.** IV. Jahrgang.

Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

Geschichte des Concertwesens in Wien. Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. Wilhelm Braumüller. XV und 438 Seiten in gr. 8.

(Fortsetzung.)

Die »Gesellschaft der Musikfreunde« stellte sich Aufgaben und Ziele so umfassender Art, dass sie dadurch in eine vollständige Universal-Musikanstalt verwandelt wurde. Diese Leichtigkeit des Plänemachens zeigt, wie weit man damals in Wien zurück war, da sich keine einzige Institution dieser Art vorfand, an welche man sich in maasshaltender Beschränkung, aber zu desto schnellerem praktischen Wirken, hätte anlehnen können. Das ganze Gebiet war vollständig herrenlos, man konnte ungehindert nach allen Seiten der musikalischen Windrose sich aneignen und that es auch in solcher Ausdehnung, dass man eigentlich nur in dem Unbegrenzten seine Grenze fand (auf dem Papier nämlich). Man setzte in den Statuten vom Jahre 1814 zum Hauptzweck »die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen«, und dies gedachte man zu erreichen durch Gründung eines Conservatoriums und durch Concerte oder, wie man es ausdrückte, »durch die Aufführung der klassischen Werke«, also durch Concertiren im umfassendsten und grössten Maassstabe. Zugleich wollte man sich bemühen, nicht nur eine musikalische Bibliothek anzulegen, welche später dem Publikum zum öffentlichen Gebrauche zugänglich sein sollte, sondern auch »eine belehrende musikalische Zeitschrift in zwanglosen Heften unter dem Titel ‚Annalen der Gesellschaft der Musikfreunde' zu veranstalten; item, Preisfragen über musikalische Gegenstände auszusetzen und ausgezeichnete Kunsttalente wie auch Privatanstalten nach Kräften zu unterstützen.

Hiermit war ein umfassendes Programm aufgestellt, viel zu umfassend für den ersten wirklichen Anfang und vielleicht auch überhaupt nicht weise und sachmässig genug begrenzt. Eine Bibliothek zu sammeln, erschien allerdings um so nothwendiger, weil in Wien, ausser der an musikalischen Werken zwar reichen, aber untergeordneten und lückenhaften, auch nicht einmal leicht zugänglichen kaiserlichen Bibliothek, kein Sammelort für Musik vorhanden war. Man war auch so glücklich, schon in der ersten Zeit als Grundstock die höchst werthvolle Sammlung des bekannten Lexikographen Gerber um 200 Friedrichsd'or erwerben zu können. Aber welche Schätze würde diese Bibliothek enthalten, wenn sie 25 Jahre früher entstanden wäre! *)

Die Nothwendigkeit einer Zeitschrift, als von einem Kunstinstitute ausgehend, ist weniger einleuchtend, es sei denn, dass man sie von dem Gesichtspunkte der Unterstützung auffasse, also mit der Aussetzung von Preisfragen und der Beihülfe für künstlerische Talente und Anstalten in dieselbe Kategorie bringe: und in dieser Hinsicht wäre die Begründung einer Zeitschrift ein sehr verdienstvolles Unternehmen. Man müsste aber alles sogenannte Populäre davon abstreifen, wenn etwas nachhaltig Gutes dabei herauskommen sollte. Für alle Musikschriftstellerei, die sich an das grosse Publikum wendet, öffnet jede Zeitung gern ihre hungrigen Spalten, und gegen einen verhältnissmässig so lohnenden Gewinn, dass es uns Mühe macht die Gewässer einzudämmen, damit sie nicht ganz und gar in die Sümpfe des Feuilletons abfliessen; aber für die Förderung der Musikwissenschaft ist absolut Nichts vorhanden, kein in seiner Existenz gesichertes Organ, keine Vereinigung, kein neid- und parteiloses Händereichen zu gemeinsamer Arbeit, und schliesslich auch kein Publikum. Hat Jemand nach jahrelanger Anstrengung auf diesem Gebiete eine Arbeit von selbständiger Forschung und neuen Ergebnissen zu Stande gebracht, die aber nicht das Glück hat, irgend einer Partei zu nützen, oder irgend eine populäre Frage zu berühren, so kann er vor den Thüren aller Verleger betteln gehen, um schliesslich von allen abgewiesen zu werden. Was alle Wissenschaften besitzen, Organe, die aus den Mitteln der Universitäten, der Akademien der Wissenschaften oder freier Vereine erhalten werden, um rein fachmässige Arbeiten zu publiciren, besitzt die Musikwissenschaft leider garnicht, und daher sind alle Arbeiten auf diesem Felde so undankbar und bewegen sich mehr in den äusseren Gebieten, weil ihnen hier die angrenzenden Wissenschaften Halt, Förderung und Schutz gewähren. Alles z. B. was in die Philologie einschlägt, ist recht gut bestellt, und die Philologen sind auch nicht mehr so spröde gegen uns, wie vormals, sondern unternehmen

*) Immerhin zählt sie zu unseren ersten musikalischen Bibliotheken, und welche Sorgfalt einer geordneten Erhaltung und Vermehrung derselben zugewandt wird, erhellt schon daraus, dass ein namhafter Musikgelehrter (C. F. Pohl) zum Bibliothekar bestellt ist. Die Bibliothek wird demnächst in das neue Musikvereins-Gebäude übersiedeln. Ob ein gedruckter Katalog davon existirt, oder zu erwarten ist?

jetzt mit einer gewissen Vorliebe Streifzüge in das musikalische Gebiet, die auch meistens eine recht gute Ausbeute gewähren; nur wo das wirkliche musikalische Dickicht beginnt, machen sie Halt. Die gelehrten Theologen waren früher unsere besten Freunde, ziehen sich aber immer mehr in ihre Specialität zurück. Und in hundert Dingen — eben in den Hauptsachen — können weder Theologen noch Philologen noch Physiologen noch sonstige Wissenschaftler helfen; wir allein müssen es thun, oder die Fragen bleiben ungelöst. Dass auch schon eine geringe Unterstützung hier Etwas auszurichten vermag, sieht man an dem niederländischen »Verein zur Beförderung der Tonkunst«, welcher eine ganze Reihe von nützlichen historischen Abhandlungen veranlasst hat. Ja, sosehr verlangt den Forscher nach einer äusseren Beihülfe, dass jene geringfügige holländische Subvention zur Erforschung der Lebensverhältnisse holländischer oder niederländischer Tonkünstler durch die einseitige Bearbeitung dieses nationalen Gebietes eine gewisse Ueberschätzung der »Niederländer« zur Folge gehabt hat. Was die Niederländer in dieser Hinsicht für sich thun, sollten wir die Mittel besitzen für alle Schulen, Nationen und Zweige der Musik thun zu können. Es sind Arbeiter genug da, die am Markte müssig stehen und endlich auf andere Dinge verfallen. In Wien hätte ein einziger Mann das Nöthige veranlassen können, der bekannte Musikschriftsteller Hofrath Raphael Kiesewetter (geb. 1773, † 1850); aber er begnügte sich damit, der Hauptsprecher für die Kunst der Niederländer zu werden. Der Herr Verfasser sagt S. 140 mit den Worten eines Anderen, Kiesewetter sei »ein musikalischer Gelehrter im edelsten Sinne des Wortes« gewesen, und fügt bestätigend hinzu: er »hatte bekanntlich Schätze alter Musik gesammelt, allein der Sammelgeist hatte ihn keineswegs dem blühenden Leben der Musik entfremdet; der gelehrte Antiquar war nicht verknöchert, sondern eifrigst bemüht, die erlangten Seltenheiten zu hören und andere hören zu lassen«. Aber das thun alle Sammler, namentlich wenn sie dadurch die Sachen selbst erst kennen lernen; Thibaut in Heidelberg gab namentlich die Anregung dazu. Kiesewetter war ein braver Forscher, begabt mit einem gewissen pragmatischen Sinne, der ihn auch überall an Thatsachen das Richtige treffen liess, soweit ihm starre vorgefasste Meinungen nicht hindernd im Wege standen. Diese seine Meinungen tragen überall das Zeichen der Beschränktheit an der Stirn und haben zu einem bedeutenden Theile geholfen, eine geschichtslose und oft geschichtswidrige Auffassung der Entwicklung der Musik zu verbreiten. Wer es daher mit den Worten genau nimmt, wird sich schwerlich entschliessen können, ihn einen Gelehrten im »edelsten« Sinne des Wortes zu nennen. Aber lassen wir den seligen und in mancher Hinsicht verdienstlichen Kiesewetter ruhen, um unsern Blick auf das zu richten, was die »Gesellschaft der Musikfreunde« auf dem Gebiete der musikalischen Journalistik begründet oder veranlasst hat.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Johannes Brahms' geistliche Compositionen.

H. D. Der grosse Eindruck, welchen das zu Anfang des vorigen Winters erschienene und bereits an den meisten Hauptorten des musikalischen Deutschlands zur Aufführung gebrachte Deutsche Requiem von Johannes Brahms aller Orten hervorgebracht hat, konnte nicht verfehlen, die Aufmerksamkeit in einem neuen und verstärkten Maasse auf diesen Künstler zu lenken und die Zahl der Verehrer desselben auch in Kreisen, welche sich dem Neuen und nicht sofort Zugänglichen gegenüber ablehnend zu verhalten lieben, in erheblichem Maasse zu vermehren. Auch die Leser dieser Zeitung haben Gelegenheit gehabt, aus begeistertem Munde das Lob des Werkes verkünden zu hören und in die Schönheiten desselben eingeführt zu werden. In der That knüpfen sich für den Verehrer der Brahms'schen Muse mancherlei Betrachtungen an das Studium dieses Werkes, unter welchen uns namentlich die über die Stellung desselben sowohl unter den ähnlichen Werken der neueren Zeit, als namentlich unter den eigenen Werken unseres Meisters von Belang zu sein scheint. Die letztere namentlich ist es, welche wir an dieser Stelle einer kurzen Betrachtung zu unterziehen beabsichtigen; es erschien uns wichtig, was in den bisherigen Besprechungen unseres Wissens zu wenig hervorgehoben worden ist, darauf aufmerksam zu machen, dass dieses Werk, wenn auch dem Umfange und dem Geiste nach unter allen bisher von Brahms veröffentlichten das grösste, doch in seiner speciellen Gattung keineswegs allein und ohne Vorläufer dasteht, dass im Gegentheil eine Reihe kleinerer geistlicher Compositionen verschiedener Gattung demselben vorangegangen sind, welche Beweis von dem Ernste und der Energie liefern, mit welcher Brahms sich von Anfang seines Schaffens auch in diesem Gebiete der Tonkunst heimisch zu machen bestrebt gewesen ist.

Geistlicher Compositionen, sagen wir mit Absicht, nicht kirchlicher; denn wir würden sonst mit Recht erwarten müssen, darauf hingewiesen zu werden, dass eine eigentlich kirchliche, d. i. unmittelbar den Zwecken des Gottesdienstes dienende Musik als Kunstgattung heutzutage nicht mehr existirt. Der Unterschied hat im Anfange freilich nicht bestanden; alle Compositionen religiöser Texte waren ursprünglich auch wirklich beim Gottesdienste gehört zu werden bestimmt, und sollten, indem sie einen organischen Bestandtheil desselben bildeten, zur religiösen Erbauung das Ihrige beitragen helfen. Dass sich für diese Musik feste Gesetze und Formen ausbildeten, lag nur im Wesen und Zwecke derselben; wenn irgendwo, so musste hier der Willkür Halt geboten werden. Der Palestrinastil auf der einen Seite, mit seiner strengen und reinen Harmonik, seiner Geschlossenheit des Stimmengewebes, seiner Beschränkung auf die dem Gottesdienste angehörigen Texte und der Forderung tiefen und verständlichen Wortausdruckes — der Choralgesang auf der anderen, auch wo er nicht mehr einfach melodisch als blosser Gemeindegesang auftritt, sondern Grundlage künstlich verschlungener Sätze geworden ist — beide Stile wollen auch in ihrer Ausbildung zunächst nichts Anderes als ein Bestandtheil des Gottesdienstes sein. Die Kunst aber, die ihrer Kraft und ihres Eindruckes sich bewusst geworden ist, hat nun einmal das unabweisliche Streben in sich, diese ihre Wirkung an sich und die Ausbildung der Mittel, durch welche sie dieselbe hervorbringt, als den ihr innewohnenden Zweck zu betrachten und sich von allen ausser ihr liegenden Gesetzen, mögen dieselben auch von noch so ehrwürdiger Seite stammen, frei zu machen. In diesem ihr innewohnenden Streben wird sie unzweifelhaft von denen, welche sie hören, unterstützt; denn ganz gewiss ist der Eindruck, den die zu dem Grade höchster Ausbildung entwickelte Kunst schon durch die Form der Schönheit auf den Zuhörer macht, ein so abgeschlossener und entschiedener, dass er die Aufmerksamkeit völlig für sich in Anspruch nimmt und nichts Anderes neben sich duldet. In der Kirchenmusik beider Confessionen ist, wie bekannt, dieser Grad der Ausbildung mit Alledem, was sonst der Tonkunst als Schmuck dient, erreicht worden; er hat auf der katholischen Seite einerseits die Virtuosität und die Künstlichkeit zugelassen, andererseits aber auch uns die Schöpfungen Mozart's, Cherubini's, Beethoven's gebracht, und namentlich in des Letzteren grossen Messe uns ungeahnte Offen-

barungen des reichsten religiösen Gemüthslebens gewährt, deren durchaus subjectiver Charakter freilich, auch abgesehen von den äusseren Erfordernissen, einer wirklichen Kirchen-, d. i. Cultusmusik nicht mehr entsprechen konnte. Auf der protestantischen Seite musste natürlich ebenfalls der künstlich figurirte Choral, das mehrstimmige Lied und entsprechende Compositionen, wie sie die Theilnahme der Gemeinde nicht mehr zuliessen, so auch den Charakter gottesdienstlicher Musik allmälig einbüssen; vollends nachdem in der Bach'schen Cantate, in der Passionsmusik und in den hieran sich anschliessenden Werken bis auf Mendelssohn herab das kirchliche Element sich auch den Schmuck, der aus dem Dramatischen hinzukam, hatte gefallen lassen, war, wenn man sich das auch nicht gleich gestand, der Gesichtspunkt kirchlicher Erbauung in zweite Linie gestellt, der der Kunst zur Herrschaft erhoben worden. Die Bach'schen Passionen in der Kirche, so sehr die geweihte Umgebung ihre Wirkung steigert, sie machen trotzdem die Kirche zum Concertsaal.

Diese Entwicklung und die Erinnerung an dieselbe muss auch der Beurtheilung der heutigen Bestrebungen in dem Fache der religiösen Musik zum Maassstabe dienen. Die Kunst, die ihrer selbständigen Kraft sich bewusst geworden, die sich als Selbstzweck zu betrachten gelernt hat, kann diesen Standpunkt nicht mehr verlassen, ohne sich selbst aufzugeben; und so gewiss es ist, dass die aus der Tiefe geschöpfte musikalische Composition eines geistlichen frommen Textes nicht anders als erbauend wirken kann, eben so gewiss wird sich der geniale Tonsetzer in der Art, wie er dieser seiner inneren Auffassung Ausdruck geben will, auf die Dauer nicht von den Forderungen eines in bestimmter Weise gestalteten Cultus abhängig machen, sondern nur den in ihm liegenden Gesetzen der Kunst und Schönheit folgen können. Auf der anderen Seite ist die Forderung der Sammlung, der Richtung des Gemüthes auf den heiligen Gegenstand eine in dem Wesen einer religiösen Gemeinschaft so nothwendig begründete, dass auch sie die Verbindung ihres eigentlichen Cultus mit einer Kunst, die den ganzen Menschen in Anspruch nimmt und an die Bewunderung ihrer Gebilde fesselt, consequent ablehnt und dieselbe nur soweit zulässt, als sie sich dem Hauptzwecke unterordnet. Daher ist es eine in der ganzen Entwicklung unserer Kunst und ihrer Stellung durchaus begründete Erscheinung, dass es heutzutage eine kirchliche Tonkunst, die productiv-schöpferisch sich erwiese, nicht giebt, fügen wir hinzu, nicht geben kann; was der Gottesdienst aller Confessionen von Musik in seinem Dienste verwendet, gehört entweder alter, ehrwürdiger Ueberlieferung an, oder wenn es neuerer Zeit seine Entstehung verdankt, ist es künstlerisch betrachtet von durchaus untergeordneter Bedeutung. Wohl aber haben wir bis in die neueste Zeit eine in zwar nicht verhältnissmässig reichen, doch immer erfreulichen Blüthen fortlebende geistliche oder religiöse Musik, welche in Folge der Behandlung religiöser Texte die fromme Stimmung zu ihrem Inhalte hat und daher auch zu erzeugen bestrebt sein muss, wenngleich das Urtheil, dass und warum ihr dieses gelingt, vorzugsweise auf künstlerischen Voraussetzungen beruht. Was uns Beethoven, Mendelssohn, Schumann an geistlicher Musik hinterlassen haben, gehört durchweg dieser Gattung an. Es macht bei der Beurtheilung derselben keinen Unterschied, im Gegentheil erhöht und verdeutlicht es die Wirkung, dass sich die hieher gehörigen Werke mit Vorliebe in dem für die eigentliche Kirchenmusik festgesetzten Stile halten, dass sie die Formen der Mehrstimmigkeit als dem Stile eigenthümlich beibehalten, dass sie ferner einerseits sich der lateinischen rituellen Texte, andererseits des Chorals und geistlichen Liedes mit Vorliebe bedienen. Hauptsächlich wird der grössere Ernst und die dem entsprechende erhabene Einfachheit in der Wahl der Mittel das Kennzeichen geistlicher Musik bleiben; daneben aber wird, ganz dem Charakter der Kunst unserer Zeit entsprechend, das subjective Empfinden des einzelnen Künstlers auch in diesem Gebiete seinen vollen und freien Spielraum erhalten.

Was wir im Vorstehenden über die Beurtheilung geistlicher Musik unserer Zeit sagten, findet auf die Versuche, welche Brahms in diesem Gebiete veröffentlicht hat, seine volle Anwendung. Er hat gewiss bei keinem derselben ernstlich, wenigstens nicht in erster Linie, an eine Vorführung derselben in der Kirche gedacht; das herrschende Princip ist auch hier die Kunst, die nur eben hier einen religiösen Inhalt nach ihren Gesetzen gestaltet. Die Stücke, sämmtlich nicht von grossem Umfange, sind untereinander sehr verschieden, und es tritt in ihnen das erkennbare Streben hervor, sich in den für die Gattung überlieferten Stilen einheimisch zu machen und die erworbene Geschicklichkeit in ihnen zu documentiren. Zum Theil möchte man sie, bei der grossen technischen Kunst, neben welcher dann die individuelle Färbung mehr oder weniger zurücktritt, völlig als Studien bezeichnen; andere geben in ihrem warmen Ausdrucke und ihrer klaren Rundung und Gruppirung Zeugniss von den auch sonst bei Brahms so oft gerühmten Vorzügen. Alle bekunden sie die Vielseitigkeit seiner productiven Anlage, und dabei zugleich den Ernst und die Ausdehnung seines Strebens, in den verschiedensten Gebieten seiner Kunst sich die selbständige Herrschaft zu erringen. Wir geben nachstehend eine kurze Uebersicht über dieselben, bei welcher wir uns an die Folge der Opuszahlen zu halten beabsichtigen.

Zunächst ist zu nennen ein *Ave Maria*, für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgelbegleitung, Op. 12 (Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann). Durch die Wahl des Textes hat hier der Componist schon genugsam zu erkennen gegeben, dass er nicht unmittelbar für den Gottesdienst, ja nicht einmal unmittelbar aus der Anschauung der eigenen Confession schreiben wollte; dass also objective Darstellung einer Empfindung unter dem Gesichtspunkte der Kunst sein Ziel gewesen ist. Dieselbe ist ihm in überraschender Weise gelungen; das Stück ist durch Anmuth und Neuheit der Erfindung, durch Milde und Wahrheit der Stimmung in hohem Grade ausgezeichnet. Die melodische und rhythmische Gestaltung, mit dem lang ausgedehnten wiegenden Gange auf dem ersten Anrufe, ist durchaus eigenthümlich; dennoch scheint der Componist einen idealisirten Volksgesang vor Augen gehabt zu haben, was namentlich die fortwährenden Terzenfolgen andeuten, die dem Ganzen bei der grössten Kunst doch den Eindruck des Natürlichen und Kunstlosen geben. Der Frauenchor erscheint von Anfang in zwei Gruppen, die sich in bezeichneter Weise mit ihren bald längeren, bald kürzeren Motiven ablösen, mit einfachen gebundenen, organisch mit den Hauptmotiven sich verschlingenden Begleitungsfiguren; die Instrumente umgeben stellenweise die gesungenen Worte in reizender Weise mit einem verklärenden Glanze, den die Modulation noch hebt. Schön lässt er bei dem Worte »Jesus« die Stimmen in langem harmonischen Gange ausklingen, gleichsam als sännen sie nach über die tiefe Bedeutung; der Anruf *Sancta Maria* bringt alle Stimmen zu einheitlichem Chore zusammen, zu welchem die Instrumente in überraschender Weise die Figuren des Anfangs übernehmen. Auch der schöne Ausdruck des *Ora pro nobis* ist hervorzuheben. In Motiven und in der Stimmung ist Alles einheitlich, Alles organisch aus einem Keime gestaltet; und in dieser einheitlichen Form ist ein eben so deutlich in sich geschlossener Ausdruck enthalten; eine demüthig-vertrauensvolle Bitte, mit der vollen Hingebung des Gemüthes an ein höheres Wesen, dem man sich nahe fühlt, spricht sich in ungekünstelter und warmer Weise hier aus.

Ernster im Charakter und auch dem Gehalte nach bedeutender ist das folgende hieher gehörige Werk, Begräbnissgesang genannt, für Chor und Blasinstrumente, Op. 13 (Leipzig u. Win-

terthur, J. Rieter-Biedermann); ein Werk, von welchem es völlig unbegreiflich ist, dass es so wenig bekannt und von Gesangvereinen, wie es scheint, fast gänzlich ignorirt ist. Es liegt ein altdeutsches Lied zu Grunde: »Nun lasst uns den Leib begraben, bei dem wir kein'n Zweifel haben, er werd am letzten Tag aufstehn und unverrücklich herfür gehn« u. s. w., dessen einzelne Strophen in der einfachsten, der rhythmischen Bewegung der Worte sich anlehnenden, dabei aber die Farbe des Trauermarsches nachahmenden Weise componirt sind. Der tiefste Ernst spricht sich in den Figuren aus; wir glauben selbst zum Grabe zu gehen und dabei die ernsten Worte in tiefer Betrachtung vor uns hin zu sprechen. Strenge Fortschreitung in den Harmonien, einfaches Mitklingen der Blasinstrumente erhöhen den ernsten, scheinbar kunstlos erzeugten Charakter. In einem Nachspiele der Instrumente gewinnt der Schmerz einen tieferen und schärferen Ausdruck durch ein zwischen Horn und Oboe vertheiltes aufsteigendes Motiv; dann ertönt zu der folgenden, bis auf den Schluss der früheren ähnlich behandelten Strophe eine etwas vollere Begleitung, zu welcher auch der dumpfe Paukenwirbel charakteristisch hinzutritt; die Erwähnung der Posaune steigert den Ausdruck gewaltig, und die folgende Strophe, in gleicher Melodie wie die erste, tritt nun mit aller Kraft des Tones und der Begleitung auf und es folgt auch hier das schmerzlich bewegte Nachspiel der Instrumente. Dieses beruhigt sich allmälig und führt nun zu einem wunderschönen Eintritt der Dur-Tonart, in welcher der halbe Chor die Erinnerung an die irdischen Mühen des Entschlafenen in reizenden Accordwendungen, mit belebender Begleitung der Clarinette, durchführt; eine wunderbar beruhigende Wärme durchströmt den kleinen Satz und das schöne Nachspiel desselben. Auch dieser Dur-Satz hat noch ein kleines Zwischenstück, in welchem die einzelnen Stimmen, in kurzen Absätzen wechselnd und dabei durch mehrere Tonarten rasch modulirend, gleichsam zweifelnd, die Schleier des zukünftigen Seins zu lüften versuchen. Nach der Wiederholung des Dur-Satzes zu anderen Worten folgt dann in ernstester Sammlung eine letzte Strophe mit der Melodie der ersten, worin wir vom Grabe zurückzukehren, und in Erinnerung an das eigene künftige Geschick uns der täglichen Arbeit wieder hinzugeben aufgefordert werden; nach ihrem ruhigen Abschlusse ertönt in den Instrumenten der volle Dur-Accord. So ist in kurzer und prägnanter Form ein reiches Bild der durch Tod und Grab in uns hervorgerufenen Stimmungen vor uns entrollt; dieselben haben in charakteristischen Motiven und Modulationen ihren Ausdruck gefunden; jede einzelne Nüance des Bildes tritt klar und gerundet vor unser Auge, Verbindungen, Colorit, Alles wirkt zur ergreifendsten Wirkung zusammen; und bei dem tiefsten Ausdrucke ist doch Alles mit bewusster Sicherheit gestaltet, Form und Gehalt in schönstem Gleichgewichte, nirgendwo etwas Unmotivirtes. Wären nicht alle Vergleichungen nur bedingt zutreffend, so würden wir sagen: Hier haben wir den Embryo des Requiems; in weit kürzerer Form kommen auch hier die auf Tod und Grab bezüglichen Erwägungen zu intensivem Ausdrucke. Jedenfalls möge das Erscheinen des Requiems die Verehrer desselben auffordern, auch dieser älteren Arbeit eine Betrachtung zuzuwenden, deren sie so sehr würdig ist, und darauf hinzuwirken, dass auch dieses endlich einmal in würdiger Weise zu Gehör gebracht werde. (Schluss folgt.)

Heinrich Bellermann's Antwort auf die Angriffe der Herren Dr. Oscar Paul und August Reissmann.

Berlin, im August 1869.

Die gegen meine schriftstellerische Thätigkeit und gegen meine Person gerichteten Angriffe des Herrn Dr. Oscar Paul in Leipzig und seines Gefährten, des Herrn August Reissmann in Berlin, veran'assen mich, um etwaigen Missdeutungen meines bisherigen Stillschweigens vorzubeugen, folgende Erklärung in dieser Angelegenheit abzugeben.

Der Zweck der Angriffe der beiden genannten Herren ist, wie dies Herr Dr. Paul ziemlich unverholen ausspricht, mich unschädlich zu machen, und sie haben bei Entwerfung ihres Planes die Rollen in der Art unter sich vertheilt, dass der eine der beiden Herren, Herr Dr. Oscar Paul, die Behauptung aufstellt, ich besitze weder die wissenschaftliche Befähigung noch Bildung über alte und mittelalterliche Musik, ja überhaupt über Musik zu schreiben; während der andere, Herr August Reissmann, es sich zur Aufgabe gemacht hat, auch meine künstlerischen Leistungen als höchst untergeordneter Art darzustellen, indem er in den »Signalen« vom 9. Mai d. J. unter anderem von mir sagt, als Componist könne ich »factisch« (!) weiter nichts als Dreiklänge verbinden, ohne Quinten und Octaven zu machen (nebenbei gesagt, eine Kunst, die ich Herrn August Reissmann von ganzem Herzen wünschte).

Der Angriff des Hrn. Dr. Oscar Paul steht »Tonhalle Nr. 2, vom 4. Januar 1869«. Der Inhalt seines Angriffes ist der, dass er behauptet, alle meine Schriften seien Nichts als ganz oberflächliche Compilate aus neueren Schriftstellern und es fehle mir an jeder Selbständigkeit des Urtheils. Er versichert ferner, (obgleich er meinen Bildungsgang garnicht kennen kann) meine Kenntnisse in den alten Sprachen seien so dürftig, dass ich mich mit völliger Einsichtslosigkeit in schwächlicher Weise an die Ansichten moderner Schriftsteller anklammern müsse und daher seien alle meine Arbeiten aus jenen ausgeschrieben. Seinen Angriff beginnt er damit, dass er meinen »Contrapunkt« (Berlin, bei Springer, 1862) in seinen Hauptpunkten einen Auszug aus Mitzler's »deutscher Uebersetzung« des Gradus ad parnassum von Fux nennt. Hierauf ist Folgendes zu erwidern:

Was zunächst die darin liegende Behauptung betrifft, ich sei nicht einmal im Stande gewesen, den Gradus ad parnassum im lateinischen Text zu lesen, sondern habe mich an die Uebersetzung halten müssen, so kann ich mich zwar unmöglich entschliessen, eine so ausserordentliche Lächerlichkeit ernsthaft zu widerlegen; das aber muss ich entschieden behaupten, dass ein solcher Vorwurf überhaupt nur dann einen Sinn hat, wenn durch den angeblich ausschliesslichen Gebrauch der Uebersetzung Irrthümer oder Fehler im Verständniss entstanden sind. Herr Dr. Paul weise mir auch nur eine Stelle nach, die ich, durch die deutsche Uebersetzung verführt, falsch aufgefasst, und deren richtiges Verständniss sich aus dem lateinischen Text ergeben hätte. Kann er dies nicht (und er kann es sicherlich nicht), so muss er gestehen, dass sein Vorwurf in dieser Beziehung nicht blos böswillig, sondern auch sinnlos ist. — Was zweitens die mir vorgeworfene völlige Unselbständigkeit betrifft, so kann ich den geehrten Leser nur bitten (falls derselbe diesen unerquicklichen Streit überhaupt einer Berücksichtigung werth halten sollte), meine Arbeit mit Fux gradus ad parnassum zu vergleichen und meine Vorrede zu lesen, in welcher ich mein Verhältniss zu Fux folgendermaassen selbst angebe: »Wie schon oben (zu Anfang der Vorrede) gesagt, habe ich »mich in vorliegendem Buche in der Anordnung fast ganz dem »zweiten Theile des Fux'schen Werkes angeschlossen; ich habe »daher fast alle seine Beispiele herübergenommen, aber auch »vielfach neue hinzugefügt, da mir die seinen nicht immer aus»reichend erschienen. Eine weitläuftige Behandlung der ge»sammten mathematischen Klanglehre, womit die meisten alten »Lehrbücher beginnen, ist für unsere Zeit nicht mehr ange»messen. In der Einleitung habe ich statt dessen in der Kürze »die akustischen Verhältnisse der diatonischen Tonleiter aus»einandergesetzt; hieran knüpfen sich einige historische Notizen »über die Entwicklung der Notation und über die Kirchenton-

»arten, welche in dieser Weise wohl noch nicht zusammenge-»stellt sind, im Uebrigen aber keine Ansprüche auf Neuheit »haben. Sie sollen nur den Schüler auf die Literatur und Ge-»schichte seiner Kunst aufmerksam machen«. Ich habe also in dieser meiner Arbeit versucht, ein praktisches Lehrbuch herzustellen, welches die Fux'sche Lehre (als die Lehre der alten Contrapunktisten, oder besser Vocalcomponisten) wiedergiebt und von welchem eine Autorität wie E. Krüger in Göttingen in den göttingischen gelehrten Anzeigen vom 16. April 1862 so urtheilt: »H. Bellermann's Contrapunkt ist die bedeutendste »Erscheinung der letzten Zeit; eine vollständige Reproduction »der ursprünglichen Lehre in der Sprache unserer Zeit und mit »Berücksichtigung der neueren Fortschritte wissenschaftlich »entwickelt«.

Die Sache steht demnach so: Ich habe ein Buch geschrieben in der ausgesprochenen Absicht, die alte strenge Lehre vom Contrapunkt der jetzigen Zeit zugänglich zu machen; und nun kommt Herr Dr. Oscar Paul und wirft mir vor, dass ich die darin behandelten Dinge nicht selbst erfunden habe. Kann es etwas Verkehrteres geben? Das Studium jener reinen strengen Formen, deren Handhabung leider heut eine grosse Seltenheit ist, wollte ich dem jüngeren Geschlecht erleichtern, weil meiner festen Ueberzeugung nach nur auf diesem Wege eine Läuterung des Tagesgeschmackes, eine Befreiung von der verschwommenen Formlosigkeit und gespreizten Unnatur der herrschenden Musikrichtung herbeigeführt werden kann. Dass dies nicht ein ganz verdienstloses Unternehmen ist, glaube ich behaupten zu können und es ist dies auch von anderen Seiten zu meiner Freude anerkannt worden. Dass aber meine Arbeit ausserdem des Selbständigen genug enthält, um nicht für einen einfachen »Auszug« zu gelten, das kann jeder Leser des Buches erkennen, wenn er überhaupt die Fähigkeit mitbringt, solche Dinge zu beurtheilen und den guten Willen, es wahrheitsgemäss zu thun. Das Auffallende bei diesen Angriffen ist nur dies, dass mein Herr Gegner in früherer Zeit über mich, ja über dasselbe Buch in einem ganz anderen Tone geurtheilt hat. Herr Dr. Paul nämlich hat die Einleitung meines Buches in den Wiener Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik, 1864, Nr. 33—37 einer eingehenden Kritik unterzogen, in welcher er sich über die meisten von mir behandelten Punkte übereinstimmend erklärt und sich hierbei sogar oft lobend äussert. Nach Abrechnung einiger unwesentlicher Kleinigkeiten ist er nur in Bezug auf die Tonarten des 16. Jahrhunderts insofern abweichender Meinung von mir, als er behauptet, dass allein die Lehre des Sethus Calvisius in diesem Punkte maassgebend sein dürfe, während ich in meiner geschichtlichen Einleitung Tinctoris Diffinitorium gefolgt bin, im Buch selbst aber natürlich dem Fux. Dieses mein Nichterwähnen des Calvisius, obgleich in meiner ganzen Arbeit nicht das Geringste vorkommt, was der Lehre des Calvisius in der Behandlung der Tonarten entfernt widerspräche, wird jetzt von ihm als Vorwand zu jenen ganz bodenlosen Angriffen benutzt, wobei er in einer — man verzeihe mir den Ausdruck — beinahe kindischen Weise hervorhebt, er habe (ganz anders als ich!) diese Lehre aus den lateinischen Schriften des Calvisius nach seiner eigenen Forschung festgestellt. — Eigenthümlich ist es aber, dass sich bisweilen wirkliche Nachlässigkeiten gänzlich den Augen aller Recensenten entziehen; so sage ich z. B. Vorrede, S. X: der gradus ad parnassum sei 1725 nach Fux's Tode erschienen, während Fux unzweifelhaft noch im Jahre 1732 am Leben gewesen ist (vgl. Chrysander, G. F. Händel, II, S. 294—297), und Niemand hat den Fehler bemerkt. Ferner ist S. 23 durch einen Druckfehler der Name des berühmten Wiener Hoforganisten Hofhaimer in Hofmeier verstümmelt worden und Herr Paul schreibt ihn S. 534 getrost nach.

Da sich das früher über mich abgegebene Urtheil nun aber nicht mehr beseitigen lässt, dasselbe seinem Urheber, dem Herrn Dr. Oscar Paul, in seiner jetzigen Lage und Stimmung mir gegenüber jedoch höchst unbequem wird, so sucht er es zu bemänteln, indem er sich fast entschuldigend äussert, er habe schon früher bei aller Milde und Anerkennung des Guten u. s. w. auf die Mängel in der Wiedergabe dieser Materie aufmerksam gemacht; auch heisst es weiter unten, er habe allerdings früher von meiner schriftstellerischen Thätigkeit Besseres erhofft.

Soweit der Angriff gegen meinen Contrapunkt. Da aber Herr Dr. Paul behauptet, meine Schriften seien alle Compilate u. s. w., so erwartete ich, ihn hiernach mit gleichen Waffen auch gegen die anderen zu Felde ziehen zu sehen. Aber weder meine »Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert« (Berlin, 1858), noch meine Ausgabe des »Diffinitoriums des Joh. Tinctoris, lateinisch und deutsch, mit erläuternden Anmerkungen« (im 1. Bande der Chrysander'schen Jahrbücher), werden mit einem Worte erwähnt. Denn erstens behandeln sie beide solche Gegenstände, welche vorher von Niemand bearbeitet und herausgegeben sind, so dass der Vorwurf der Unselbständigkeit unmöglich war. Zweitens erinnert sich aber Herr Dr. Paul eines Urtheiles über die erstgenannte Schrift, das er im Jahre 1864 selbst ausgesprochen und welches noch weit »milder« als das oben erwähnte über den Contrapunkt lautet. Bei Gelegenheit jener Recension äussert er sich nämlich unvorsichtigerweise folgendermaassen: »Der »Verfasser (des Contrapunktes) hat sich bereits durch eine frü-»her erschienene Abhandlung über die Mensuralnoten und Takt-»zeichen des 15. und 16. Jahrhunderts als einen Musikgelehr-»ten gezeigt, dessen Begabung und gründlicher Fleiss ein »Erzeugniss zur Reife gedeihen liess, welches ihm sicherlich »die allgemeine Achtung der Kenner verschaffen musste«. Verba ipsissima meines jetzigen Gegners! Und meine Bearbeitung des Diffinitoriums wird eben daselbst S. 535 als »vortrefflich übersetzt und erklärt« angeführt. Ob Hr. Dr. Paul einige kleinere Abhandlungen, z. B. meine Recension der Reissmann'schen Geschichte der Musik, einen kurzen Aufsatz über Hucbald's Notationen und andere kennt, weiss ich nicht, und es ist auch gleichgültig. Ein Anlehnen an andere moderne Schriftsteller hier nachzuweisen dürfte ihm ebenfalls nicht gelingen.

Nach den vorangegangenen Erörterungen muss also die Verwandlung seiner »milderen« Gesinnung plötzlich in Gift und Galle gegen mich eine andere Ursache haben, als die bodenlose Ungründlichkeit und Unselbständigkeit meiner Schriften. Vollzogen hat sich diese Verwandlung aller Wahrscheinlichkeit nach in den letzten Monaten des vorigen Jahres; und veranlasst ist sie einmal durch eine beiläufige Notiz von mir über seine Habilitationsschrift »Die absolute Harmonik der Griechen, Leipzig 1866« in der (Leipziger) Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 21. October 1868, vor allen Dingen aber durch folgenden seine Zeitung betreffenden Hergang.

Als nämlich Herr Dr. Oscar Paul das jetzt von ihm redigirte Blatt, die »Tonhalle«, ins Leben rufen wollte, erhielt ich folgenden Brief von ihm:

Leipzig den 15. Januar 1865.

»Hochverehrter Herr! Hierdurch beehre ich mich, Sie um »Ihre Mitarbeiterschaft für die vom 1. April dieses Jahres ab »unter meiner Redaction erscheinende Musikzeitung ergebenst »zu bitten. Sie werden vielleicht wissen, wie hoch ich Ihre »Leistungen auf musik-historischem und theoretischem Gebiete »stelle; diese Hochachtung vor Ihrer schriftstellerischen Thätig-»keit veranlasst mich zu der ausgesprochenen Bitte, durch deren »Erfüllung Sie ein mit gutem Willen unternommenes Werk »wahrhaft fördern würden.«

(*Folgen einige Bemerkungen über die Zeitung u. das zu zahlende Honorar.*)

»Sollten Ihnen diese Anerbietungen nicht zu gering erscheinen, »so würde ich Sie zunächst um einen das 15. oder 16. Jahr»hundert betreffenden Artikel bitten, vielleicht über die Madri»galcomponisten dieser Zeit. Wenn Ihnen aber ein anderer Stoff »mehr zusagen sollte, so kann ich Ihnen auch erklären, dass ich »zur Aufnahme jeder Abhandlung aus Ihrer Feder stets bereit bin. »Dr. Oscar Paul.« Ich antwortete ihm ungefähr: So sehr ich auch sein Anerbieten zu schätzen wisse, so müsse ich doch bedauern, ihm kein bestimmtes Versprechen geben zu können, da meine Zeit sehr knapp sei. Im Uebrigen wäre ich nicht abgeneigt, ihm gelegentlich einmal einen Artikel zu senden. Dies der Inhalt meines Schreibens; den Wortlaut weiss ich nicht mehr.

Wieviel übrigens dem Herrn Dr. Paul an meiner Mitarbeiterschaft liegen musste, geht ferner daraus hervor, dass er mich selbst noch im Herbst 1868 durch den Pianisten Herrn Sigismund Blumner ersuchen liess, für seine »Tonhalle« zu schreiben, was ich natürlich nicht weiter beachten konnte, da mir längst Ton und Tendenz seines Blattes zuwider war und auch inzwischen (i. J. 1866) seine bereits angeführte Habilitationsschrift »Die absolute Harmonik der Griechen« erschienen war, welche in mehrfacher Beziehung mein Missfallen erregen musste. Meines Erachtens haben Bücher nicht den Zweck, dem Leser Sand in die Augen zu streuen, sondern allein ihn zu belehren und aufzuklären. Um ein Beispiel aus seiner Arbeit zu geben, welche äusserlich auf den Unkundigen den Eindruck wissenschaftlicher Genauigkeit und tiefer Gelehrsamkeit machen soll, nehme ich seine Behandlung der Benennung der Töne *κατὰ θέσιν* heraus. Herr Dr. Paul hat hier im Wesentlichen die Westphal'sche Ansicht wiedergegeben, welche von der früheren Auffassung dieses Ausdruckes bedeutend abweicht. Die Richtigkeit derselben scheint er als ganz selbstverständlich vorauszusetzen; denn ohne über die erheblichen (schon in rein musikalischer Beziehung) dagegen sprechenden Gründe ein Wort zu sagen, ferner ohne die früher geltende einfache und natürliche Erklärung Friedrich Bellermann's in der Kürze wiederzugeben, und, da er anders darüber denkt, mit Gründen zu beseitigen, macht er sich die Sache S. 32—38 »die Tonarten des Ptolemaeus« äusserst leicht. Nachdem er nämlich nach Ptolemaeus II. 5 die dynamischen Tonnamen angegeben, dann nach II. 10 die Intervalle beschrieben, welche durch die Mesai der sieben Ptolemäischen Transpositionsscalen gebildet werden, und S. 34—36 eine breitspurige Tabelle dieser Leitern, (in welcher er unnützerweise siebenmal die Namen vom Proslambanomenos bis zur Nete hyperbolaion abdrucken lässt) gegeben hat, bespricht er die ganze Westphal'sche Theorie auf dem Raum von noch nicht einer Seite, abermals (S. 37) es für seine Pflicht haltend, eine Tabelle einzurücken, »um dem Leser die bekannten Namen der sieben Octavengattungen ins Gedächtniss zurückzurufen«. Und zum Schluss dieser Belehrung in nuce wird man auf einen 28 Seiten langen Anhang verwiesen, in welchem nach jener Theorie alle thetischen Benennungen aller sieben Transpositionsscalen, (also $7 \times 7 = 49$ zwei Octaven lange Tonreihen) in Tabellen ausgeführt sind. —— Doch was ist der Zweck dieser Tabellen? — — einmal dürften dieselben an und für sich ohne Nutzen sein, zweitens sind sie aber in der That sinnlos, wenn die Westphal'sche Theorie (von deren Richtigkeit den Leser zu überzeugen er Abstand genommen hat) falsch ist, und drittens sind sie selbst bei Richtigkeit jener Lehre unbrauchbar, wenn man sich nicht dazu entschliessen kann, ohne Grund die jetzt allgemein anerkannten Gesetze der Notation zu verwerfen. Hierüber weiter unten.

Also, statt solche Tabellen beizugeben, hätte Herr Dr. Oscar Paul viel besser gethan, wenn er den Raum zur Erklärung seiner Behauptungen benutzt hätte. Diesen Mangel glaubt er indess dadurch zu ersetzen, dass er in den Anmerkungen unter dem Text die Ansichten Anderer, die ihm augenblicklich im Wege stehen, ohne viel Umstände als falsch und verkehrt bezeichnet. So tadelt er S. 36 natürlich den Friedr. B., dass er in Bezug auf die Benennung der Töne *κατὰ θέσιν* nicht das Richtige getroffen (das heisst nicht seiner Ansicht ist); S. 37 sagt er, es sei verkehrt aus Ptol. II. 11, wie Friedr. B. es gethan, auf die absolute Klanghöhe des tiefsten Proslambanomenos zu schliessen. Hier freilich lässt er einen längeren Passus aus diesem Kapitel abdrucken; was nützt das aber bei einer so schwer zu verstehenden Stelle wenn er nicht Uebersetzung und Erklärung dazu giebt? Und er kommt gerade bei dieser Stelle noch dadurch in Verlegenheit, dass das ganze Kapitel, dem sie entnommen ist, (sowie II, 5 und II, 10) sehr wohl in einem der genannten Westphal'schen Theorie entgegengesetzten Sinne erklärt werden kann, wie dies neuerdings von A. Ziegler (Untersuchungen auf dem Gebiete der Musik der Griechen, die *ὀνομασία κατὰ θέσιν* des Ptolemaeus, Lissa 1866) in einer gründlich wissenschaftlichen Weise geschehen ist. Zu erwähnen habe ich dann noch, dass Herr Dr. Oscar Paul den Friedr. Bellermann sogar desswegen der Inconsequenz zeiht, dass derselbe in seinen »Tonleitern und Musiknoten« den Ton F als tiefsten Proslambanomenos angenommen und dass er dagegen in seinem Anonymus den Ton C als solchen gesetzt habe. Der ganz einfache Grund dieser Verschiedenheit, den Herr Dr. Paul nicht kennt oder hier mit Stillschweigen übergeht, ist aber der, dass im Jahre 1841 (als der Anonymus erschien) noch Niemand, auch Friedrich Bellermann noch nicht, das System der griechischen Notation kannte, wohl aber im Jahre 1847, in welchem zuerst Fr. B. seine »Tonleitern und Musiknoten der Griechen« und unabhängig davon bald darauf C. Fortlage »das musikalische System der Griechen« veröffentlicht haben. Beide genannten Schriftsteller sind die ersten, welche Aufschluss über diesen Gegenstand bringen und welche übereinstimmend aus der Zusammengehörigkeit von je drei Instrumentalzeichen z. B. ƆƱC = ais, b, a, ꟻ ⅃ F = gis, as, g, und in den Vocalnoten von je drei Buchstaben des Alphabetes $\pi\ \varrho\ \sigma$ (ais, b, a) $\tau\ \upsilon\ \varphi$ (gis, as, g) unwiderleglich nachgewiesen haben, dass die hypolydische Transpositionsscale (was die Notation betrifft) die unserem A-moll entsprechende (d. h. die ohne Vorzeichnung) ist und folglich die eine grosse Terz tiefer stehende hypodorische unserm F-moll gleichkommt. Damit ist aber nur die Notation gemeint und noch nicht die absolute Tonhöhe oder der Kammer- oder Gabelton der Griechen bestimmt, von welchem Friedr. B. die höchst einleuchtende und allgemein angenommene Hypothese aufstellt, dass derselbe wohl eine Terz tiefer als bei uns gewesen sein müsse. Von den Regeln der Notation nimmt mein Herr Gegner aber (wie oben gezeigt) gar keine Notiz, auch bei Besprechung der Transpositionsscalen nicht, sondern kehrt wieder zu der alten Burette'schen Ansicht zurück, die hypodorische (die tiefste) Scale entspreche unserm A-moll; er nimmt also alle Verhältnisse eine grosse Terz höher als wir an.

Nach diesen kurzen Erörterungen kann ich wohl behaupten: wenn Herr Dr. Oscar Paul nicht nachweisen kann, dass die jetzt anerkannten Gesetze der griechischen Notation falsch sind, so muss er zugeben, dass ein grosser Theil der in seiner absoluten Harmonik ausgesprochenen Lehren hinfällig ist, und ferner, sollte die Westphal'sche Theorie nicht haltbar sein (und sie ist es sicher nicht), so dürfte überhaupt wenig von der absoluten Harmonik des Herrn Oscar Paul übrig bleiben. Ich kann mir daher wohl denken, dass es für ihn sehr empfindlich ist, wenn ihm ein Anderer, ein praktischer Musiker, in die Karten sehen kann. Dies und mein Ablehnen für seine Zeitung zu schreiben kann ich allein als die Motive für seine plötzliche Sinnesänderung gegen mich ansehen. Wenn dem Fuchs die Trauben zu hoch hängen, sind sie bekanntlich sauer.

Jetzt schreibt Herr AUGUST REISSMANN für die »Tonhalle«. Der Zufall aber, der manchmal sein neckisches Spiel treibt, hat meinem Herrn Gegner übel vergolten, indem er ihm gerade diesen Mitarbeiter zuführte. Nachdem Herr Dr. PAUL mir völlige Kenntnisslosigkeit, Unbildung und Unfähigkeit vorgeworfen, (die er doch aus meinen Schriften beweisen möge), hat er einen Freund gefunden, der keinen Anstand nimmt in seiner »Geschichte der Musik« Band I S. 74 zu schreiben: Neben jenen Gesängen ..... entstanden die ᾠδαῖς πνευματικαῖς; der S. 75 von der missa catechumenorum behauptet, sie sei nur für die Gläubigen, dagegen die missa fidelium auch für die Ungläubigen bestimmt gewesen; der S. 125 eine semibrevis minus und eine finis punctorum kennt; der S. 240 von einem tempus perfectum major und einem tempus perfectum minor spricht; der durch einen Band von 292 Seiten stets mixolydisch mit zwei y (myxolydisch) buchstabirt; der ebenso durch denselben ganzen Band hindurch den männlichen Vornamen Costanzo in Costanza verwandelt und dadurch den berühmten Componisten Costanzo Festa, den er fälschlich für einen Kastraten ausgiebt, gar zu einem kastrirten Weibe macht; der S. 176 schreibt »Agricola nennt in seiner zu Wittenberg 1529 erschienenen musicam instrumentalem mancherlei Pfeiffen« u. s. w. Doch genug hiervon! was von Herrn AUGUST REISSMANN's Geschichte der Musik zu halten ist, habe ich ausführlich und streng bei der Sache bleibend im 2. Bande der CHRYSANDER'schen Jahrbücher (Leipzig 1867, S. 268—300) zur Genüge dargethan. —

Ich komme somit auf die Angriffe dieses zweiten Herrn, wobei ich mich sehr kurz fassen kann, weil dieselben Dinge berühren, über die ich nicht streiten mag. Wenn Herr AUGUST REISSMANN in meinen ihm grösstentheils unbekannten Compositionen nur trockene aber fehlerfreie Dreiklangsverbindungen sieht und an ihnen keinen Gefallen findet, dann lässt er es bleiben. Meine Compositionen gehören meinen Schülern und meinen Freunden und ich kann ihm nur mit dem Goethischen Gedicht antworten:

> Hab' ich euch denn je gerathen,
> Wie ihr Kriege führen solltet?
> Schalt ich euch nach euern Thaten,
> Wenn ihr Friede schliessen wolltet?

Die Fortsetzung wird Herr AUGUST REISSMANN im westöstlichen Divan finden.

Das einzige, was mich bei dieser Angelegenheit unangenehm berührt, ist, dass Herr AUGUST REISSMANN sich nicht einmal entblödet hat, mein Verhältniss zu meinem alten hochverehrten Lehrer GRELL in sein klatschhaftes Gewäsch zu ziehen und dasselbe ganz verkehrt darzustellen, als wenn GRELL der Familie BELLERMANN irgendwie zu Dank verpflichtet wäre und desshalb mich unablässig zu protegiren gesucht habe. Beides ist völlig unwahr, wie Hr. AUG. REISSMANN selbst weiss. Das einzige Mal, wo GRELL einen Schritt zu einer äusseren Beförderung für mich versucht hat, ist jetzt bei der Akademie-Wahl gewesen, aber vergeblich. In einem anderen Sinne aber ist mir GRELL förderlich gewesen und zwar für mein ganzes Leben, nämlich durch seinen mir jahrelang geschenkten treuen und liebevollen Unterricht anfangs auf dem königl. Institut für Kirchenmusik und dann in seinem Hause; denn er wusste von mir, dass seine Lehren wenigstens mit voller Liebe und Empfänglichkeit aufgenommen, und sei mein Talent auch noch so gering, in seinem Geist nutzbar gemacht werden würden. Also nicht GRELL ist zu Dank verpflichtet, sondern allein ich, der ich auch hier wie überall gern bekenne, dass ich ihm all mein musikalisches Wissen und Können verdanke und dass er mich durch die Wahrheit seiner Lehren in der musikalischen Richtung bestärkt und befestigt hat, zu der ich mich schon von Jugend auf durch die in meinem väterlichen Hause allein gepflegte Musik hingezogen fühlte.

Alle anderen Dinge nun, welche die Herren PAUL und REISSMANN ausserdem über persönliche Angelegenheiten u. s. w. sagen, deren Inhalt nicht aus meinen Schriften, sondern aus allerlei Geklätsch entnommen ist, gehen mich nichts an. Kein Mann von Ehre, der es liest, wird solchen Dingen Gewicht beilegen, kein Mann von Ehre wird dem Betroffenen zumuthen, darauf zu antworten. Man erinnert sich des treffenden Unterschiedes, den LESSING macht zwischen einem Kritiker, der sein Urtheil aus dem Buche selbst schöpft und einem, der persönliche Verhältnisse (wahr oder unwahr) ausnutzt. Im letzteren Fall, sagt LESSING, »hört er auf Kunstrichter zu sein und wird — das Verächtlichste was ein vernünftiges Geschöpf werden kann — Klätscher, Anschwärzer, Pasquillant«. Die Stelle steht in den Briefen antiquarischen Inhalts, und ich würde sie ganz hierher setzen, wenn es mir nicht beinahe Unrecht erschiene gegen ein solches par nobile fratrum einen LESSING ins Feld zu führen. *Heinrich Bellermann.*

Nachrichten und Bemerkungen.

✱ Am 8. und 9. dieses ist in Salzburg das Sängerfest des oberösterreichisch-salzburgischen Sängerbundes abgehalten, über 25 Vereine mit 500 Sängern. Dirigent war der Director des Mozarteums Dr. Otto Bach. Der glänzende Festzug von St. Peter nach dem Mozart-Platze und von dort nach dem Mönchsberge, wie auch die Monstre-Production der Gesangvereine wurden in freudigster Stimmung begangen; auf dem Mönchsberge waren bei 10,000 Zuhörer. Unter Leitung desselben Dirigenten fand daselbst am 18. (Geburtstag des Kaisers) ein Concert in der Aula statt, welches durch die Mitwirkung von Herrn und Frau Joachim einen besonderen Glanz erhielt. Zur Aufführung kamen verschiedene Instrumental- und Vocalstücke (Festouvertüre von O. Bach, 8. Symphonie von Beethoven, Halleluja von Händel und Soli für Gesang und Violine).

✱ In der Wiener »N. fr. Presse« giebt K. Gutzkow eine »Erzählung« zum Besten »Durch Nacht zum Licht«. Die Geschichte spielt in London zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, und bei irgend einer gefühlvollen Gelegenheit sagt Er zu Ihr: »Setzt Euch doch lieber an Euren schönen Schlagharfenkasten« — er meinte Ellinor's Clavier. »Spielt Etwas von dem süssen Händel! Das wird Euch beruhigen.« Ellinor that es. Sie versuchte einige Passagen aus »*Aminto*«.« Einen »*Aminto*« giebt es nun zwar nicht, aber das thut Nichts zur Sache. Hat doch ein Biograph Händel's (Macfarren) aus der Händel'schen Oper »*Imeneo*« zwei gemacht, nämlich die italienische Oper »*Meneo*« und die englische Oper »*Hymen*«, warum sollte nicht auch einem eiligen Roman-Feuilletonisten das Recht zustehen, einen neuen Namen aufs Papier zu lügen? Ueber das fruhere Clavier hat Herr Gutzkow folgende Vorstellungen: »Das war damals noch ein sanftes Rauschen und Klingen, wenn die Hand über diese Tastenharfe fuhr. Die Töne verklangen in einander und kamen vollkommen rein nur im *Adagio* zu Gehör. Beim *Allegro* rannte ein Ton den andern um. Wurde der dritte Ton angeschlagen, so war der erste noch nicht verhallt. In den Wirthshäusern kleiner Landstädtchen findet man noch heute solche alte, inwendig von Spinnen bewohnte Claviere und bewundert, wie doch der kleine Mozart auf ähnlichen Instrumenten seinen Genius entfalten und als kleines Wunderkind reisen konnte«. Welch ein Unsinn! »Warum ich jetzt Händel mehr liebe als sonst — begann der edle junge Mann — weil ihn der kleine Tyrann in Hannover hasst!« Arthur Maxwell erzählte, dass der künftige Beherrscher Grossbritanniens, der in diesem Augenblick den Kurhut von Hannover trug, dem Componisten Händel seine Gnade entzogen hätte, weil dieser eine Cantate auf jenen Frieden componirt hatte, der den spanischen Erbfolgekrieg wider den Willen des starrköpfigen Welfen beendigte.« Mit der »Cantate« ist das Utrechter *Te Deum* gemeint. Zwischen diesem und dem Tode der Königin Anna liegt nur ein Jahr und erst der Tod der Königin und die Thronbesteigung des Churfürsten machte Händel die Ungnade fühlbar; kein Mensch in London konnte vorher darum wissen. Unsere Romane werden uns noch die ganze Kunstgeschichte verderben.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. September 1869. **Nr. 35.** IV. Jahrgang.

Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

Geschichte des Concertwesens in Wien. Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. Wilhelm Braumüller. XV und 438 Seiten in gr. 8.

(Fortsetzung.)

Die erste Musikzeitung, welche in Wien erschien, war die »Wiener Musikalische Zeitung«, die 1813 in Tendler's Buchhandlung herauskam, aber nicht durch die »Gesellschaft der Musikfreunde« direct, sondern nur durch das in Folge der Gründung dieser Gesellschaft allgemein erregte Interesse für Musik veranlasst wurde. Sie erschien ohne den Namen eines Redacteurs, dessen Thätigkeit ohne Zweifel von Mosel, Seyfried und anderen mit der »Gesellschaft« verbundenen Musikfreunden wahrgenommen wurde. Die Zeitung hörte mit dem Ende des ersten Jahres wieder auf. Man bedurfte einer Erholung von drei Jahren, um nach dieser Anstrengung zu einem neuen Unternehmen Kräfte zu sammeln: 1817 erschien bei S. A. Steiner & Co., ebenfalls ohne Herausgeber, die »Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat«. In den Jahren 1819 und 1820 ist Seyfried, von 1821 an Friedr. Aug. Kanne als Redacteur genannt; vom 1. Jan. 1824 an hiess sie »Wiener allg. mus. Zeitung«, und kündigte durch ihre schäbige Ausstattung ihr baldiges Ende an, welches auch schon am Schlusse dieses Jahres erfolgte. Abermals trat eine Pause ein, welche die Gesellschaft der Musikfreunde jetzt auf andere Weise auszufüllen trachtete, indem sie 1829 unter ihrer eigenen Firma einen »Monatsbericht« herausgab; aber mit Ende 1830 war dieses neue Unternehmen auch wieder zu Ende. Diese Notizen findet man S. 164 bis 169; die Fortsetzung derselben steht im »dritten Buche« S. 320—324. Die Bemerkung S. 169: »Von 1824 hatte Wien keine eigene Musikzeitung bis zum Jahre 1842« ist S. 320 thatsächlich dadurch berichtigt, dass der in Tobias Haslinger's Verlag publicirte, von dem bekannten Localpoeten Castelli redigirte »Allgemeine musikalische Anzeiger« als von 1829 bis 1840 erschienen aufgeführt wird. Auch tauchte 1831 eine neue »Musikalische Zeitung« auf als Beilage zu Bäuerle's »Theaterzeitung«, die sich auf den Diabelli'schen Verlag stützte und von dem bekannten Anton Schindler geschrieben wurde, aber schon nach der dritten Nummer wieder verstarb. (S. 321.) Es ist uns nicht klar geworden, warum der Herr Verfasser diese Blättchen nicht zu den »eigenen« und »eigentlichen« Musikzeitungen rechnen will; sie waren »eigene« als der Musik (in welcher Art auch immer) eigens gewidmete, und »eigentliche« doch wohl mit demselben Rechte, wie manche musikzeitschriftliche Producte unseres gesegneten Zeitalters, von denen sie, unserer Meinung nach, sogar das voraus hatten, dass ihr Ruf nicht (wie der Verfasser versichert) »ins grössere Publikum gedrungen ist«. Sicherlich besteht ein Unterschied zwischen Musikzeitung und Musikzeitung, aber das gehört auf ein anderes Blatt, der historische Berichterstatter hat zunächst zu verzeichnen was da ist; eine einfache, sachlich treue Inventar-Aufnahme ist der Anfang einer historischen Beschreibung. Der Herr Verfasser weiss das so gut wie wir, aber die gewählte Anlage seines Buches steht ihm bei der Erfüllung dieser Pflicht etwas hindernd im Wege, weil jedes seiner »Bücher« wie ein Werk für sich gehalten ist, wodurch die Continuität des Materials der einzelnen correspondirenden Abschnitte der verschiedenen Bücher nicht recht zur Anschauung kommt; selbst an Hinweisungen auf die früheren Abschnitte hat Herr Hanslick es gänzlich fehlen lassen, so dass man ohne Zettel und Bleistift-Hülfe eine und dieselbe Materie nur schwer durch das ganze Buch verfolgen kann. Berichten wir zunächst weiter, dass mit dem Jahre 1841 wieder »eine eigentliche Musikzeitung« in Wien herauskam, die »Allgemeine Wiener Musikzeitung« von August Schmid, dem Gründer des 1843 entstandenen Wiener »Männergesangvereins«, der schon 1840 mit dem musikalischen Taschenbuch »Orpheus« sich versuchte. Das »Taschenbuch«, gespickt durch »Novellen mit musikalischem Hintergrund — ein widerliches Genre, das gegenwärtig Elise Polko gepachtet hat« (S. 323) erlebte nur drei Jahrgänge; die Musikzeitung führte Schmid bis zum 1. Juli 1847, ein Finanzbeamter Ferdinand Luib dann in das Revolutionsjahr 1848 (welches den kunst-journalistischen Thronen fast noch gefährlicher wurde, als den politischen), wo sie Anfangs Juli ihren Geist aufgab. Soviel erfahren wir über Wiener Musikzeitungen in dem Buche »Die Virtuosenzeit«. Der Herr Verfasser hat aber ganz vergessen, die Stellung zu charakterisiren, welche eben diese Zeitungen der Zeitsignatur, dem Virtuosenthum, gegenüber einnahmen und dadurch seine Gruppirung des Stoffes wie auch die Perioden-Benennungen erst wirklich zu rechtfertigen. War dies nicht thunlich, so möchten wir lieber auf die Perioden verzichten und dafür zusammenhängende Berichte der zusammen gehörenden Materien uns erbitten. Im letzten Buche ist

den Musikzeitungen kein besonderes Kapitel mehr eingeräumt, obwohl »der musikalischen und Theaterkritik nach dem Jahre 1848 mehr Sorgfalt zugewendet« wurde (S. 432); nur ein kleiner Absatz auf S. 432 berichtet über das, was seit 1848 in musikzeitschriftlicher Hinsicht in der gepriesenen Kaiserstadt sich ereignete. Da war es zunächst ein »von zwei hochgestellten Kunstfreunden geleitetes« Blatt, welches 1855 als »Monatsschrift für Theater und Musik«, von 1859 an als Wochenschrift unter dem Titel »Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik« erschien, mit welchem die von Selmar Bagge redigirte »Deutsche Musikzeitung« (welche von 1860 bis 1862 hier erschien und in der durch Breitkopf & Härtel erneuerten »Allgemeinen musikalischen Zeitung« ihre Fortsetzung fand) eng verbunden war. Ebenfalls 1855 gab L. A. Zellner die Zeitschrift »Blätter für Musik, Theater etc.« heraus, welche als ein Ableger der Leipziger »Neuen Zeitschrift für Musik« zu betrachten ist und für die Richtung von Wagner, Liszt etc. Boden zu gewinnen trachtet. Zellner's »Blätter« existiren noch, nur ging die Redaction 1869 an L. Oppenheim über; die »Recensionen« dagegen sind seit mehreren Jahren vom Schauplatz abgetreten. Der Verfasser schreibt dem letzteren Blatte wegen »seiner gänzlich unabhängigen Stellung und seines würdigen Tones einen wohlthätigen Einfluss« zu, und wir glauben gern, dass in Wien damals schon eine geringe Besserung in dieser Art als eine Wohlthat empfunden werden musste; aber uns »draussen im Reich« ist das Unternehmen von Anfang an wie ein haltlos in der Luft schwebendes erschienen, welches nach dem haschte was von sogenanntem klassischen Musikstoff in Concerten, Zeitungen und Musikläden gäng und gäbe war, keinen einzigen festen Grundsatz, keine einzige neue Idee vertrat, daher auch gegen das, was es gern abwehren wollte, machtlos war, um so mehr, da mit einem grossen Gefühl der Selbstherrlichkeit eine bornirte Verkennung dessen, was ihm nicht durch den Strassenapplaus entgegen getragen wurde, Hand in Hand ging. Und wenn wir hier lesen, dieses Blatt habe eine »gänzlich unabhängige Stellung« eingenommen, so möchten wir fragen, ob das eine erfreuliche segenbringende Unabhängigkeit genannt werden kann, was von den Launen der diese Blätter subventionirenden beiden »hochgestellten Kunstfreunde« in einem solchen Maasse abhing, dass der anständigste und anspruchloseste der Redacteure, die an den »Recensionen« thätig gewesen sind, nur mit Ekel an diese Verhältnisse zurückdenkt? — Wenden wir unseren Blick nun noch zu einer vorhergehenden Aeusserung des Herrn Verfassers über die Stellung der Musikzeitungen in früherer und in jetziger Zeit. Das Vorbild der 1813 erscheinenden Wiener musikal. Zeitung, sagt er, war natürlich die Leipziger allg. musikal. Zeitung, deren grosser Einfluss dann S. 166 berührt wird, worauf es heisst: »Jedenfalls war der Einfluss der älteren Musikzeitungen insofern ein grösserer, als sie viel mehr als die jetzigen von den Dilettanten gelesen wurden. Seitdem jedes grosse politische Journal ein eigenes Feuilleton für die musikalische Kritik hat, auf dessen Tüchtigkeit die Redactionen Gewicht legen, existiren die eigentlichen Musikzeitungen nur für die Fachmänner, und üben auf das Urtheil und die Kenntnisse des Publikums nicht entfernt den Einfluss von ehedem«. (S. 167.) Um so mehr, da die »Fachmänner« von heute durchgehends noch eben so brave Illiteraten sind, wie ihre Vorfahren, und darin jenem preussischen Minister gleichen, dass sie nichts Gedrucktes lesen mögen, namentlich dann nicht, wenn es auf eine musikalische Belehrung abzielt. Im Uebrigen liegt aber die Sache doch wohl etwas anders. Jene Leipziger Zeitung war die einzige Musikzeitung und erschien in dem aufstrebenden Leipzig, welches das immermehr in Wirklichkeit wurde, was es schon durch seine Lage war, der Centralort für die Musik-Publication und gewissermaassen auch für die Concerte. Bei den damaligen Verkehrsmitteln lag hierin ein wesentlicher Vortheil; die Künstler konnten auf demselben Wege an die Zeitung und an den Verleger gelangen, überhaupt für beides zum ersten Mal im weiten Deutschland ein Centrum gewinnen. Es waren daher vor allem die Musiker, nicht die Dilettanten, welche den Leserstamm der alten Musikalischen Zeitung ausmachten; es ist notorisch, dass sie von vielen Musikern und daneben von einigen Dilettanten gelesen wurde. Als Schumann's »Neue Zeitschrift für Musik« ins Leben trat, begann die »Allgemeine« nach und nach zusammenzuschwinden und war 1848 so weit gekommen, dass sie sich finanziell zwar noch soeben trug, im Uebrigen aber so ziemlich Alles eingebüsst hatte, was sie einst einflussreich machte. An dieser Aenderung würde auch ein Rochlitz Nichts haben ändern können. Es begann zwischen den beiden Zeitungen ein Kampf um das Territorium, um Leser und Mitarbeiter; das Gebiet selber war nur einer geringen Erweiterung fähig, also wurde durch die auftretende Concurrenz die Existenz gefährdet. Zu Grunde lag, wie wir wissen, eine verschiedenartige Auffassung der Kunst, eine andere »Richtung«. Dies ist eine Hauptsache, welche für die Zukunft folgenreich wurde. Als es so den »Künstlern« gelang, sich mit dem Ellbogen durch Hülfe eines Journals Bahn zu brechen, wurde diese Waffe bald als ein nothwendiges Zubehör jeder künstlerischen (wie bekanntlich jeder politischen) Richtung betrachtet; die Musikzeitungen wurden zu Organen musikalischer Parteien. Dies ist die Signatur der musikalischen Journalistik — man kann nicht einmal sagen der jüngstvergangenen, sondern muss offen gestehen: unserer Zeit. Die Zeitgenossen sind von Parteigedanken so eingenommen, angefressen möchte man sagen, dass auch diejenigen, welche in ihrer Arglosigkeit nicht daran denken, sich irgend einer Partei zuzugesellen, doch unwillkürlich durch Parteirücksichten bestimmt werden. Das Gute der Parteien, nämlich die auf bestimmte Ziele gerichtete und daher schnell durchdringende Kraft, kommt bei Kunstzeitungen fast garnicht zur Geltung; hier wirkt fast allein nur das Schlechte der Partei, die einseitige Beschränktheit, die Erhebung des einen Theiles der Kunst über das Ganze. In dieser Lage befinden wir uns schon seit geraumer Zeit, und das drückt natürlich ganz ausserordentlich auf das Gedeihen der Kunstjournale. Einmal gewöhnt sich eine gewisse Gruppe von Lesern an ein gewisses Journal; dies sind die Urgetreuen, die daher auch zur Belohnung für ihr Geld nur das hören wollen, was sie eben hören mögen, und gerade so wie sie es hören mögen. Einer Erweiterung des Gebietes oder Aenderung der Ausdrucks- und Anschauungsweise widersetzen sie sich hartnäckig. Sodann aber kommt die allgemeine Leseschaar oder das »Publikum« bei dem Lärm der Parteistreitigkeiten dahin, Parteistreben und festes energisches Wirken für gleichbedeutend zu halten. Alles was Partei heisst, ist nun dem grossen Publikum herzlich zuwider, nicht etwa aus Friedensliebe, denn ein bischen Skandal gewährt mitunter eine gar angenehme Aufregung, sondern in dem beunruhigenden Gefühl, dass es mit Fragen behelligt wird, die es hier bejahen, dort verneinen hört und in keinem Falle lösen kann. So lautet denn die Endweisheit des grossen Haufens: es sei überhaupt nicht der Mühe werth, sich darüber den Kopf zu zerbrechen — und diese Stimmung

ist es, die auszubeuten gesucht wird von Journalen, die sich für parteilos ausgeben, weil sie grundsatzlos sind. Dies sind die Blätter, deren Wiener Vorgängern der Herr Verf. das Recht, »eigentliche« Musikzeitungen genannt zu werden, nicht zuerkennen wollte und die nun heute die verbreitetsten und so gewissermaassen die einflussreichsten geworden sind! Dies ist unsere Lage. Dieselbe ist also durch die oben angeführten Worte des Hrn. Hanslick nur ungenau bezeichnet. Was nun die Parteiungen und die Concurrenz unter einander schon verringern, das wird endlich durch die Abflüsse in das »Feuilleton« der »grossen« Blätter zu einem gar seichten, unbedeutenden Gewässerchen gemacht. Diese Abflüsse in das Feuilleton wirken nicht etwa desshalb so entleerend, weil sie, wie der Verfasser meint, uns die Leser, nämlich die »Dilettanten« unter ihnen, entziehen, sondern hauptsächlich und vor allem desshalb, weil sie die Mitarbeiter auf ein anderes Terrain locken, eben diejenigen Mitarbeiter, denen bei einer gewissen, mitunter bedeutenden Tüchtigkeit ein gewandter Wortausdruck zu Gebote steht. Und wesshalb gelingt den grossen politischen Blättern diese Ablenkung der musikalischen Schriftsteller von einem Wege, den man den richtigen und natürlichen nennen muss, obwohl er nicht mehr der allgemein betretene ist? Weil sie ihm eine weit bessere Entschädigung zu bieten im Stande sind. Sie zahlen ein Honorar, durch welches einer rührigen umsichtigen Thätigkeit eine sichere Existenz gewährt wird. Aber dies ist nicht der einzige Gewinn; was sich daran knüpft, ist mitunter noch werthvoller. Der musikalische Referent wendet sich vom Feuilleton aus an Ohrenzeugen, an Leser, welche die zur Besprechung kommenden Werke und Personen kennen, unter denselben Umständen hörten und sahen, also nur ihren eigenen Eindruck in einen behenden, wenn möglich schönen und dauernden Ausdruck umgesetzt wünschen. Die Wirkung eines solchen Referats ist mithin eine schnelle, lebhafte, unmittelbare; und ebenso schnell erreicht den Berichterstatter, wenn er es verstanden hat mit Glück in die Situation hineinzusprechen, die rückfliessende Welle der Dankbarkeit. Was er, der musikalische Referent, seinem Publikum des Morgens beim Kaffee einschenkt und dadurch »in und mit« der ersten materiellen Mahlzeit den Tag geistig oder noch besser »geistreich« einleitet, das wird ihm des Tags, des Abends in lecker servirtem Mahle, mit Wein und Toasten, zurück erstattet, und er empfängt so in jeder Hinsicht die Huldigungen einer Localgottheit. Wie mittellos ist eine Musikzeitung, wenn es sich darum handelt, solche Vortheile aufzuwiegen! Dem früheren Alleinbesitzer ist die Gütertheilung gefolgt, und dem so beschränkten Territorium obendrein die Last des »Honorars« auferlegt, eine Last, welche, wie der Verfasser sagt, die »Kindheitsepoche der Musikzeitungen« nicht kannte. Nicht einmal für die Erörterung allgemeinerer Fragen, als das »Feuilleton« zulässt, erblickt der Musikschriftsteller in der Musikzeitung das natürliche Organ, sondern er geräth damit am leichtesten in die Journale allgemeiner und gemischter Art, wo ein geringer innerer Gehalt am lohnendsten zu verwerthen ist. Eine Darstellung, die dem Leser keine Mühe macht, ist bei solchen »Essays« die Hauptsache; wenn der Autor einen geistreichen Gedanken ausheckt und dann in munterer Abwechslung zu Tode hetzt, so herrscht allgemeine Befriedigung und die Redacteure besagter Journale bestellen mehr davon. Fachkenntnisse sind nicht erforderlich, sie stehen dabei eigentlich nur im Wege. Am besten geräth das Ding, wenn man es macht, wie jener Pariser Feuilletonist, der mit mehreren Anderen abgeordnet wurde, eine Schiffsmerkwürdigkeit in einem englischen Hafen zu besehen, und der seinen langen, allgemein gelesenen und überaus amüsanten Bericht mit den Worten schloss »Das Schiff selber habe ich nie gesehen«.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Johannes Brahms' geistliche Compositionen.

(Schluss.)

Fanden wir in dem *Ave Maria* hinsichtlich der Behandlung stellenweise einen Anklang an eine volksmässige Art des Vortrages, so erscheinen die nun folgenden Marienlieder für gemischten Chor, Op. 22 (zwei Hefte. Leipzig u. Winterthur, J. Rieter-Biedermann) in anderer Weise und in viel höherem Grade Wiederbelebung älteren mehrstimmigen Volksgesanges. Auch hier sind es wieder ältere deutsche Lieder, in welchen der naive Geist des Volkes theils des biblisch Ueberlieferten sich bemächtigt und es in metrischer Form wiedergiebt, theils dasselbe in eigenthümlicher, phantasiereicher Weise durch mährchenhafte Erzählungen ausschmückt. Ihnen hat der Componist einfache, dem Rhythmus und dem Ausdrucke der Worte möglichst angepasste Weisen gegeben, in welchen jede Erinnerung an moderne melodische Folgen vermieden und nach einfachster Wahrheit gestrebt wird. Ebenso ist über die Begleitung der anderen Stimmen zu urtheilen; mehr harmonisch und stellenweise imitirend, als eigentlich polyphon, dient sie vorwiegend dazu, die Bedeutung der Hauptmelodie klar zu machen und zu heben; und indem sie sich vorwiegend in einfachen harmonischen Folgen (meist Dreiklängen) bewegt, unterstützt sie den alterthümlich volksmässigen Charakter, so dass man nicht mit Unrecht an die Weise Eccard's und seiner Zeit erinnert wird. Innerhalb dieses Stiles hat nun der Componist sich durch charakteristische Erfindung, durch gehaltvolle und dem Gegenstande wohl angepasste Gedanken als wahren Meister bewährt. Wie treffend weiss er den Ton der Erzählung und der blossen bittenden Anrede zu unterscheiden, wie hübsch auch innerhalb dieser Gebiete die verschiedene Stimmung zu charakterisiren! So ist er denn auch hier, wenngleich in dem alten volksmässigen Gewande, doch immer der individuell empfindende und bewusst gestaltende Componist. Wir würden jedes dieser Marienlieder eine Perle mehrstimmigen A capella-Gesanges nennen dürfen; wir heben als besonders reizend von den erzählenden »Marias Kirchgang« hervor, in ernstem B-moll, wo aber bei Erwähnung des Glockengeläutes die Stimmen zu reizender Malerei verwendet werden; von den bittenden ist namentlich der »Ruf zur Maria« von tief ergreifendem Ausdrucke, der freilich diesmal wesentlich durch Mittel moderner Harmonik herbeigeführt ist. Eigentlich kirchlicher Charakter ist in diesen Gedichten nicht mehr vorwaltend, und sie sind auch hinsichtlich ihrer Bestimmung völlig als mehrstimmige im Volkston gehaltene Lieder geistlichen Inhalts aufzufassen.

Zu etwas strengerer Richtung ist der Componist zurückgekehrt in dem folgenden geistlichen Opus, der Composition des 13. Psalmes (»Herr, wie lange willst du mich so gar vergessen?«), für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel oder Pianoforte, Op. 27 (Wien, Spina). Dieses Werkchen erregt die Aufmerksamkeit zunächst durch die grosse Einfachheit der Mittel, und dann durch die Einheitlichkeit und Selbständigkeit der Auffassung, wobei auf alle die reichen Mittel verzichtet ist, mit welchen Mendelssohn und Andere die Composition von Psalmen mannigfaltig ausschmückten; ihm schwebt eine in ihrer Verlassenheit und Hülfsbedürftigkeit bittende Schaar vor Augen, deren Gefühl zwar die verschiedenen Nüancen dieser Empfindung bis zu hoffender Erhebung hin durchmacht, die aber auch

bei den andeutungsvollsten Worten, die manchen neueren Componisten zu Malerei und starker Hervorhebung veranlasst hätten, nicht aus ihrem Grundcharakter heraustreten, so dass eine völlige Einheit der Stimmung bewahrt wird. Die Entwicklung derselben geschieht in vier formell abgegrenzten Theilen: einem ersten im $^6/_4$Takt, worin die unruhige, bewegliche Frage sich mit Beredsamkeit an das Mitgefühl wendet, und namentlich in den unerwarteten harmonischen Abschlüssen der Perioden den Charakter ängstlicher Ungewissheit sehr wohl ausdrückt. Dieselbe geht in einem zweiten Theile, der bei einem Takte von vier Halben ruhigere Bewegung zeigt, allmälig in die Bitte um Erhörung und Erleuchtung über. In diesem Theile ist in den Harmoniefolgen und -Abschlüssen (worin mehrfach die leere Quinte begegnet), so wie in dem *parlando*, welches ein paar Mal in den tieferen Stimmen auf einen Abschnitt des Chores folgt, an ältere kirchliche Weise mit Absicht erinnert, überhaupt gehört der ganze Grundcharakter der Zurückhaltung, Mässigung, des Ernstes, der Hervorhebung des Wortsinnes innerhalb der Tongestaltung diesem Charakter an. Ein folgender kurzer und nur überleitender Satz malt die Vorstellung aus, dass der Feind sich des Unterliegens der Bittenden freuen werde; dann gewinnt in dem letzten, ausgedehntesten Stück die Hoffnung einen zarten, in der hohen Lage des Chores besonders flehenden Ausdruck, der indessen durch die gebundenen Figuren der Begleitung eine besonders warme Färbung erhält; derselbe bleibt auch im Ganzen, wo sich die Seele dazu erhebt, dem Herrn zu singen, nur dass hier die Bewegung auch in den Stimmen mehr herrschend wird, auch in Harmonie und Rhythmus Manches hinzutritt, von dem wir nicht wissen, ob es bei einer Aufführung überall in ähnlicher Weise zu Tage treten und seine Wirkung thun wird, wie es in des Componisten Seele erklang; doch offenbart sich allenthalben die sichere und bewusste Gestaltung, und es zeigt sich nirgendwo Unklarheit oder Mangel an Ebenmaass. So ist auch diese Arbeit, bei der der Componist vielleicht an eine Aufführung in der Kirche gedacht haben mag, ein bemerkenswerther Beweis von der Sicherheit und dem Ernste, mit welchen der Componist der Herrschaft auch in diesem Gebiete sich zu versichern bestrebt war.

Wieder nach einer ganz anderen Richtung zeigt sich dieses Streben in den **beiden Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor** a capella Op. 29 (Leipzig, Breitkopf und Härtel). Hier ist es ganz speciell die Seb. Bach'sche Schule, in deren Vorbild und nach deren Geist der Componist zu schreiben unternommen hat, ohne dass er auch hier lediglich Nachahmer genannt werden könnte. Man hat die Compositionen als Studien bezeichnet (vgl. A. M. Ztg. 1864 S. 576), und sie sind dies auch insofern, als der Componist sich hier in den schwierigsten Problemen Bach'scher Polyphonie, bis zu Fuge und Canon in Umkehrung und Verlängerung, mit erstaunenswerther Kunst und Sicherheit versucht hat; da er aber in der Erfindung neuer und individueller Motive, in der Art der Auffassung und Wiedergabe der Worte durchaus als selbständiger Künstler zu Werke geht, so verdienen die Motetten keineswegs als blosse Nachahmungen bezeichnet zu werden. Die erste bringt zuerst das Lied »Es ist das Heil uns kommen her« in vierstimmigem Chorale, und dann mit denselben Themen in vierstimmigem Fugensatze, in welchem zum Schlusse jedesmal eine fünfte Stimme die betreffende Zeile in doppelt langsamer Bewegung intonirt; nur bei der letzten Zeile bewegen sich die übrigen Stimmen etwas freier, und es entsteht so ein lebendiges, mannigfaltiges und mit vieler Kunst gearbeitetes Chorstück. Die zweite Motette ist nicht auf ein Kirchenlied gebaut, sondern nimmt ihren Stoff aus dem 51. Psalm. Ein langsamer fünfstimmiger Satz (»Schaffe in mir Gott ein rein Herz«) zeigt uns einen Canon in der Verlängerung zwischen Sopran und zweitem Bass, wobei auch die übrigen Stimmen in kunstvoller Weise verschlungen sind; es folgt eine Fuge zu den Worten »Verwirf mich nicht« mit einem wirkungsvollen Thema und contrapunktisch sehr interessanten Zügen (Umkehrungen und dergl.), hierauf ein ruhiger, ebenfalls auf einen Canon gebauter Satz (»Tröste mich wieder«), worauf eine lebhafte Fuge (»Und der freudige Geist erhalte mich«) schliesst, deren Thema in originellster Weise kräftigen und frohen Muth athmet.

Diesen beiden Motetten schliesst sich, wie der Opuszahl, so auch der ganzen Tendenz nach an ein **geistliches Lied** von P. Flemming (»Lass dich nur Nichts nicht dauren«), für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel oder Pianoforte, Op. 30 (Leipzig, Breitkopf und Härtel). An kunstvollem Bau, an Virtuosität polyphoner Behandlung steht dieses Lied den vorherigen Compositionen völlig gleich; ein Canon in der Unternone, zwischen Sopran und Tenor einerseits, und gleichzeitig zwischen Alt und Bass, macht das Stück zu einem bewunderungswürdig künstlichen Gewebe. Aber in noch höherem Grade, als in den übrigen, ist es hier gelungen, den Ausdruck der Stimmung zur Herrschaft zu bringen und das Kunststück vor demselben zurücktreten zu lassen, so dass der Hörer ergriffen wird, ohne die wunderbare Kunst zu ahnen, die diese Wirkung erzeugt. Neben dem weichen, ruhigen Motiv ist es besonders die selbständig neben dem Stimmengewebe hergehende Begleitung, welche zur Hervorbringung der Stimmung mit beiträgt; eine weit sich ausspannende, gebundene Viertelbewegung, die namentlich in den Pausen des Gesanges eintritt, hebt den sanften, tröstlichen Ausdruck in schöner Weise; auch in ihr erscheint die canonische Behandlung, gleichsam spielend, bereits angedeutet. So tritt dieses Stück aus dem Kreise blosser Studien entschieden heraus und bildet ein in sich geschlossenes, einheitliches Stimmungsbild, in welchem Ernst und Würde durch die Strenge der formellen Behandlung gehoben erscheinen.

Das letzte der in die von uns besprochene Reihe gehörigen Werke führt in seinem Stile wieder weit zurück, und versucht eine Reproduction des altkirchlichen lateinischen A capella-Gesanges in Palestrina'scher Weise. Es sind dies »**Drei geistliche Chöre für Frauenstimmen** ohne Begleitung«, Op. 37 (Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann). Wohl in keinem der hieher gehörigen ist der Componist in gleichem Maasse aus sich herausgetreten und lässt seine eigene Natur so sehr vergessen; keines zeigt so deutlich die Absicht, eines bestimmten Stiles und bestimmter Form sich zu bemächtigen; bei keinem aber auch, dürfen wir hinzusetzen, wird dem Zuhörer eine gleiche Abstraction zugemuthet. Es sind drei Stücke: *O bone Jesu, miserere nobis; Adoramus te Christe; Regina coeli laetare,* also lauter Texte, in denen die alte Schule sich vielfach versucht. In der Gestaltung der Tonmotive im Anschluss an die Worte, in der Tonfärbung durch die Harmonie, in deren Einfachheit und Begrenzung, ihren Uebergängen und Abschlüssen, in welchen die Wirkungen der Kirchentöne erzeugt werden, ohne dass der Componist sich an deren Gesetze durchweg gebunden hätte, in der Art wie die Stimmen eintreten und sich verschlingen, wird man allenthalben an die altkirchliche Compositionsweise der italienischen Schule erinnert; in manchen Zügen belebteren Wortausdruckes, in harmonischen Gängen, in künstlicheren polyphonen Wirkungen zeigt sich auch zuweilen wieder der moderne Componist. Am künstlichsten ist das dritte Lied, in welchem zwei Solostimmen bis zu Ende einen Canon in der Umkehrung ausführen, zu welchem der Chor an geeigneten Stellen sein *Allelujah* singt, bis derselbe zuletzt auch, in zwei Gruppen getheilt, der canonischen Behandlung unterworfen wird. Charakteristisch ist den Chören noch die Wahl des Tonmittels, die hohen Frauenstimmen, durch welche ein Eindruck von Einheitlichkeit und Gleichförmigkeit hervorgebracht

wird. Mit Klarheit und Ausdruck gesungen, mögen diese Chöre wohl eine, den altitalienischen Gesängen einigermaassen homogene Wirkung üben; in dem Kreise der Brahms'schen Compositionen erscheinen sie etwas fremdartig und werden vorzugsweise als Beweise des strengen Ernstes gelten, mit welchem er bei Lösung schwieriger künstlerischer Probleme seine eigene Natur zu bezwingen wusste.

Ein Blick auf die besprochenen Werke giebt uns die Ueberzeugung von der Mannigfaltigkeit und der Energie, mit welcher Brahms sich des geistlichen Compositionsstiles zu bemächtigen bestrebt war; alle wieder in anderer Form und Tendenz auftretend, erscheinen sie doch als die reifen Früchte intensiven Studiums und beanspruchen ihren Werth als selbständige Kunstgebilde. Dabei gestatten sie einen Einblick in den Entwicklungsgang des Künstlers, dem ganz analog, welchen wir bei anderen Gelegenheiten und im Anschlusse an seine übrigen Werke erkennen zu dürfen glaubten: in welchen wir auf eine erste Periode ungebundenen und naiven Schaffens eine Zeit strenger Abschliessung und eindringender Studien folgen, dann aber aus der Vereinigung von Studien und ursprünglicher Schaffenskraft den individuellen Stil sich hervorbilden sahen. Jener frühesten, stürmischen Periode gehört keines der oben aufgezählten Werke an; aber insofern zwischen den einzelnen Perioden doch Uebergänge zu gewahren sind, und in dem Streben nach strenger Beschränkung und Anschluss an ältere Muster selbst eine allmälige Steigerung sich bemerken lässt, dürfen wir es uns erklären, dass uns die ersten jener Arbeiten noch mehr an Brahms' frühere Zeit erinnern. In dem *Ave Maria* und dem Begräbnissgesange, Compositionen von schönster Klarheit und vollkommenem Ebenmaasse, erscheint der Componist weit mehr eigenartig und selbständig, und eine bestimmte Nachahmung tritt hier nicht hervor; denn die Hinneigung zum Volksmässigen kann man schon in seinen frühesten Arbeiten wahrnehmen. Und so erscheint auch in den Marienliedern die selbständige Erfindung als das herrschende Princip, hier freilich bereits in der bewussten Unterordnung unter den überlieferten Stil. Die darauf folgenden Werke aber lassen die Nachahmung älterer, fest ausgebildeter Stile als die den Componisten beherrschende Tendenz erkennen, und wenn auch die Selbständigkeit desselben Gelegenheit genug hat, sich auch hier zu zeigen, so liegt ihre Hauptbedeutung in jener bezeichneten Tendenz. Die Kunst der Formbehandlung erscheint in ihnen auf einem Höhepunkt, den kaum ein anderer lebender Componist erreicht haben dürfte; und doch fehlt es in ihnen nicht an gehaltvollen, dem Gegenstande angepassten Gedanken. Auch sie wird der Verehrer und Kenner der Brahms'schen Muse im Zusammenhange mit seinem ganzen Wesen auffassen, und sie werden ihm den tiefsten Blick in die Vielseitigkeit und die gewaltige Energie des Strebens, welches den schon seiner Begabung nach Alle überragenden Künstler unter den Mitlebenden auszeichnet, offenbaren. Hier kommen wir denn wieder darauf zurück, dass dieselben nunmehr noch eine Bedeutung mehr dadurch erlangt haben, dass sie als Vorbereitung zum Requiem erscheinen, dass sie uns offenbaren, auf welchen Voraussetzungen dieses Werk ruht. Unter Brahms' Instrumentalcompositionen bezeichnen die Quartette, das zweite Sextett die Stufe, auf der ihm die geläuterte und geklärte Form von Neuem Sprache eines tieferregten und reichen Seelenlebens wurde. Eine ähnliche Stellung, nur in höherem Maassstabe, nimmt unter den Gesangwerken das Requiem ein. Nachdem angestrengte und eingehende Studien dem Componisten den sicheren und bequemen Gebrauch der Tonmittel, die von jeher mit dem Ausdrucke heiliger Empfindungen eng verbunden erschienen waren, vermittelt hatten, verlangte die ursprüngliche Empfindung wieder ihr volles Recht und konnte auch nunmehr sich in geläuterter, kunstreicher Form um so ergreifender offenbaren. Ohne hier noch einmal eingehend auf das mehrfach besprochene Werk einzugehen, erläutern wir das Gesagte noch durch wenige Worte. Die erste Entstehung eines solchen Werkes in der Seele des Künstlers, in Erlebnissen und Erfahrungen des Gemüthes, entzieht sich dem Blicke des Beurtheilers, und so interessant die Kenntniss von dergleichen Umständen für das Verständniss wäre, so kann der lebende Künstler den Schlüssel dazu nur selbst geben. Für uns genügt es darauf hinzuweisen, wie Brahms in diesem Werke, wenn auch dem Schlusssteine einer Reihe bedeutsamer Compositionen, dennoch ganz neu und eigenthümlich, und im höchsten Sinne selbständig und frei erscheint. Hier gewinnen unsere vorausgeschickten Betrachtungen Bedeutung; ist auch von einer bestimmten Absicht kirchlicher Aufführung völlig abgesehen, so ist doch die geistig gesammelte, fromme, durch die höchsten Ideen erregte Stimmung in vollkommenster Weise zum Gegenstande des Kunstwerks gemacht. Schon in dem Namen des deutschen Requiems hat sich Brahms einer gewissen künstlerischen Freiheit bedient und ihn von der Bezeichnung der Todtenmesse auf die allgemeinere Bedeutung einer feierlichen geistlichen Trauermusik übertragen. Diese Freiheit in der Wahl des Textes bedingt aber zugleich eine volle Freiheit der musikalischen Darstellung. Im lateinischen Requiem ist mit den gegebenen und unabänderlichen Texteswörten zugleich die Grundstimmung im Grossen und Ganzen vorgezeichnet, welche zwar je nach der Individualität des Componisten mehr oder weniger dunkel und herbe, klagend oder hoffend gestaltet werden kann, aber grössere Contraste, ein zeitweises Abweichen von der Grundfarbe nicht zulässt; ist ja doch das *Dies irae* immer wesentlicher und unabänderlicher Bestandtheil desselben. Bei aller Verschiedenheit der Anlage des Mozart'schen von dem Cherubini'schen Requiem bleibt doch beiden die Grundfarbe des Ernstes, der Trauer, der Zerknirschung; und auch die neueren Componisten, welche ihnen folgend die Todtenmesse wieder componirten, wie R. Schumann und nach ihm B. Scholz und Fr. Kiel, waren, wenn sie auch verschiedentlich den milderen und subjectiven Ton des modernen Stiles anschlugen, doch in gleichem Sinne durch die Worte gebunden. Indem sich nun Brahms, statt dieser Bahn zu folgen, den Text zur Todtenmusik frei wählt, hat er sich zugleich eine Grundlage zu völlig neuer Auffassung derselben geschaffen. Aber auch diesen nimmt er nicht etwa fertig aus moderner Dichterhand, sondern wo die kräftigsten und fruchtbarsten Gedanken, die schönsten Worte über den Gegenstand zu finden waren, aus der Bibel selbst hat er ihn sich selbständig zusammengestellt, und dies mit grossem künstlerischen Takte so einzurichten gewusst, dass aus den vereinzelt ausgewählten Stellen abgerundete und dabei schön gegliederte und in sich mannigfaltige musikalische Sätze werden konnten, und dass auch in der Gruppirung dieser Sätze Contrast, Steigerung und Entwicklung der Stimmung in angemessener Weise hervortreten konnte. Von der schmerzlichen Klage, die sich nur durch Verheissung des Trostes beruhigt und erhebt (1) führt er zur Vorstellung von dem Untergange alles Geschaffenen, welcher die Hoffnung auf dereinstige Auferstehung siegend gegenübertritt (2); dann bricht das Gefühl menschlicher Nichtigkeit hervor, welches wieder in dem Vertrauen auf des Schöpfers Güte seine Beruhigung findet (3) und ein inniges, sogar zu freudiger Erhebung sich steigerndes Verlangen nach demselben hervorruft (4), dem eine höhere Stimme, die Trost verspricht, gleichsam höhere Bestätigung gewährt (5). Die von Neuem hervorgerufene Vorstellung irdischer Heimathlosigkeit erweckt mit erschütterndem Nachdrucke den Gedanken an Verwandlung, Gericht und Auferstehung, der Veranlassung zu einem Preise der Allmacht des Schöpfers giebt (6), und so erscheint die am Schlusse wiederkehrende Todtenklage (7) zwar nicht minder innig, aber geläutert und hoffnungsvoll ergeben.

Diese innere Einheit der aus verschiedenen Stellen zusammengestellten Worte ist lediglich Verdienst des Componisten, der schon durch den Text in gewisser Weise ein Kunstwerk hergestellt hat. Freilich gelangt nun auch bei ihm, wie wir sehen, die düstere Seite des Gegenstandes, die Vorstellung von Tod und Gericht, zu intensivem, überwältigenden Ausdrucke; doch wird diesen Stimmungen immer, und zwar innerhalb desselben Satzes, das Gegenbild der Erwartung, der Hoffnung, der Preis der göttlichen Allmacht und Herrlichkeit entgegengestellt und zu demselben in naturgemässen Uebergängen hingeleitet; in anderen Sätzen kommen diese Stimmungen, oder wenigstens eine durch dieselben gemilderte und verklärte Trauer allein zum Ausdrucke. So findet also überhaupt eine mildere und dabei doch in menschlicher und christlicher Betrachtung völlig begründete Anschauung vom Tode, dessen Schrecken uns nicht niederbeugen, sondern zum vertrauenden Ausharren bewegen sollen, in dem deutschen Requiem ihren Ausdruck.

Wir wollen hier nicht mehr durch Beschreibung und Besprechung der einzelnen Sätze des Requiems das Gesagte erläutern, und dürfen uns hier auf die Ausführung eines geehrten Mitarbeiters dieser Zeitung in den ersten Nummern des gegenwärtigen Jahrgangs zurückbeziehen; es kam uns nur darauf an, das Requiem hier in Zusammenhang zu setzen mit den früheren einschlagenden Bestrebungen des Componisten und es als den Höhepunkt derselben, in welchem Studium und ursprüngliche Begeisterung gleichmässig zum Ziele hinleiteten, zu zeigen; gleichzeitig aber daran zu erinnern, wie es gerade in diesem Werke am augenscheinlichsten hervortritt, dass Brahms auch in dem Gebiete geistlicher Composition von keinem bestimmten Cultus, von keinem einzelnen in sich abgeschlossenen Stile abhängig, sondern in erster Linie immer der frei und nur nach künstlerischen Intentionen schaffende Künstler ist, der nur die überlieferten Formen und Stile nach diesen seinen Intentionen anwendet. Daher ist auch der Vorwurf des Stilmangels, den wir irgendwo gelesen haben, wie wir glauben, aus völligem Missverständniss der Art des Schaffens nicht nur von Brahms, sondern überhaupt eines modernen Componisten entstanden. Allerdings erscheint er, während er einerseits polyphone Sätze in strengster Form giebt, contrapunktische Probleme der schwierigsten Art mit Sicherheit löst, andererseits nach Melodie und Harmonie durchaus als Kind seiner Zeit, und wendet alle Künste der Chromatik und Enharmonik, alle jene warmen Farbentöne der Harmonik, wie sie durch Schumann ausgebildet worden sind, an geeigneter Stelle mit bewusster Sicherheit an. Trägt ja doch auch der wahre, aus originaler Kraft schaffende Künstler die wesentliche Voraussetzung eines einheitlichen Stiles in sich selbst; er ahmt nicht den fertig gegebenen Stil eines Meisters oder einer Epoche nach, sondern verwendet die in den verschiedenen Stilen enthaltenen und noch ausdrucksfähigen Gestaltungsmomente zum Ausdrucke der eigenen Intentionen und gestaltet sie durch die Kraft der Individualität zur Einheit. Dass Brahms diese originale Kraft innewohne, das hat er unserer Ueberzeugung nach durch andere Werke und namentlich durch sein Requiem in der überzeugendsten Weise kundgegeben; und indem wir die Hoffnung wiederholen, dass sich dasselbe in immer weiteren Kreisen Verehrer und Bewunderer erwerben möge, fügen wir doch auch den Wunsch hinzu, dass darüber seine früheren, kleineren Arbeiten auf demselben Felde, Erzeugnisse zugleich tiefster Kenntniss und tiefster Empfindung und des Interesses der Kenner in jeder Beziehung werth, nicht wie bisher unbeachtet gelassen, sondern durch Aufführung den Verehrern des Künstlers und der Tonkunst zugänglich gemacht werden.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Boston.** (Friedens-Musikfest im Juni.) Als der Bürgerkrieg sich seinem Ende nahte, schrieb die Bostoner Musik-Zeitung (*Dwight's Journal of Music*), es sei jetzt Zeit, sich zu rüsten zu einer würdigen musikalischen Feier des Friedens. Diese Feier hat etwas lange auf sich warten lassen, eine ganze Administration (die des Schneider's Johnson) liegt dazwischen; aber sie ist dafür jetzt auch unter der Regierung und Anwesenheit des ersten Mannes der Nation um so imposanter vor sich gegangen. Ob dieses Fest nach Wunsch ausgefallen sei und den darauf gesetzten Erwartungen entsprochen habe, darüber bestanden am Ende desselben die grössten Meinungsverschiedenheiten. Betrachtet man es vom rein musikalischen Standpunkte aus, so ist es entschieden ein verunglückter Versuch. Es ist jetzt kein Zweifel mehr darüber, zehn Tausend — dies war die Anzahl — Sänger mit tausend Instrumenten zusammen können nicht mit der Sicherheit und Leichtigkeit geleitet werden, die nothwendig ist, um ein gutes Ensemble zu erzielen; in dieser Hinsicht war das Fest ein eben so grosser Irrthum, wie der »Great Eastern« unter den Schiffen. Die Gründe dafür sind verschieden. Erstens können zehn Tausend Sänger nicht oft genug zu Proben zusammengebracht werden und Proben in Abtheilungen genügen nicht. Der grosse Bostoner Chor hatte nur Eine Massenprobe zu jeder Aufführung. Aber selbst wenn durch vieles Zusammenprobiren es ermöglicht wäre, diese 10,000 Stimmen gut zusammen gehen zu lassen, so lassen gewisse akustische Gesetze sie nicht zusammen hören. Der Raum, den eine solche Masse einnimmt, ist so ausgedehnt, dass der Schall das Ohr des Zuhörers nicht gesammelt trifft und der Totaleindruck ist daher ein öfteres Schwanken. Dies Alles hat man längst bei den grossen Musikaufführungen in dem Londoner Krystallpalast bemerkt, und wenn die Amerikaner nicht auch in musikalischen Dingen allzusehr Amerikaner wären und um jeden Preis ein Fest in solchen Dimensionen haben wollten, so hätten sie aus den dort gemachten Erfahrungen einigen Nutzen ziehe können. Selbst wenn das Ensemble gut wäre, so ist die Klangwirkung eine bei Weitem geringere als die erwartete. 800 Stimmen letztes Jahr bei dem Musikfest in der Bostoner Musik-Halle machten mehr Wirkung als zehn Tausend in diesem drei Acker grossen Kolosseum. Man muss ermessen, dass dieses eigens für den Zweck errichtete Gebäude fünfzig Tausend Zuhörer fasst und daher für die Einwohnerschaft einer Stadt von 50,000 Menschen ausreichen würde. Welch ein Raum, den der Klang auszufüllen hat! Dazu waren viele Oeffnungen im Dache und an den Säulen angebracht, um einen genügenden Luftstrom zu erlangen. Durch diese Einschnitte entwich der Ton, den die vielen Flaggen und Decorationen überdies noch dämpften. Die Chöre konnten fast eben so gut draussen wie im Innern des Gebäudes gehört werden und schlaue Rechner hatten Zelte unmittelbar neben der Halle errichtet, in welchen sie an Musikfreunde Sitze verkauften, wofür, anstatt 5 Dollars im Gebäude, hier nur 25 Cents zu zahlen waren.

Aber nichtsdestoweniger bleibt diese Jubiläumsfeier an sich ein grosses, unvergessliches Ereigniss. Das Zustandekommen von einem solchen Heer von allen Seiten des Landes allein war grossartig und der Enthusiasmus besonders bei dem patriotischen Theile des Festes stimmte poetisch. Etwas Besseres als schiere Eitelkeit, Lärm zu machen, hat den grossen Chor von 10,000 aus New-England und selbst vom fernen Westen hier zusammengebracht. Es wird ihnen kein Honorar gezahlt, sie tragen selbst alle Kosten, sie arbeiten tüchtig während der ganzen Woche und unterwerfen sich willig der strengen Disciplin. Ein grosser Theil ihres Enthusiasmus wird ihnen durch ihren Dirigenten Carl Zerrahn (einen Mecklenburger von Geburt, der die Bostoner philharmonischen Concerte und die Aufführungen der *Handel-Haydn Society* dirigirt) eingeflösst. Seit Monaten hat er nicht allein die Chöre in Boston selbst einstudirt, sondern ist zu den Vereinen in anderen Städten gereist und hat Hauptproben abgehalten.

Das Orchester, Tausend an der Zahl, aus allen grossen Städten der Union geholt, wird honorirt: Jedes Mitglied erhält 50 Dollars und alle Kosten für Reise und Aufenthalt. Aber Viele sind darunter, die aus Liebe zur Sache gekommen. Ole Bull sass am Eröffnungstage mit Carl Rosa — (wie er hier heisst, in seiner Vaterstadt Hamburg hiess er Carl Rosen) — am ersten Geigenpulte. Nach dem ersten Tage verschwand Bull und Rosa oder Rosen führte die ganze Woche die Violinen allein. Einen besseren Geiger als »Rosa« hat man dort nicht, woraus der beste Schluss zu machen ist auf den Stand der Geigen-Virtuosität in der Union.

Bei Ouvertüren und Symphonien wurde ein kleineres Orchester gebildet, 500 an der Zahl. Wenn alle Plätze besetzt sind, ist der Anblick ein überwältigender. Wer ein Oratorien-Concert im Krystallpalast gehört oder richtiger gesehen hat, kann sich leicht eine Vorstellung davon machen; man hat nur die Zahlen zu verdoppeln. Der Chor sitzt amphitheatralisch über dem Orchester. Der Dirigent befindet sich ganz vorne. Vermittelst Sprachröhre ist er in Verbindung

mit den vier Capitainen der Abtheilungen. In der Mitte des Orchesters steht die famose grosse Trommel oder Pauke vielmehr, acht Fuss im Durchmesser hoch, im Hintergrund ist die Orgel, ein verhältnissmässig kleines Instrument, aber erstaunlich kräftig, eigens für diese Gelegenheit gebaut. Der Zuhörerraum erschien voll gepfropft, besonders am Donnerstag. Eine halbe Stunde vor Anfang des Concerts liess das Comité die Thüren schliessen. Das Riesengebäude vermochte die Einlassbegehrenden nicht mehr aufzunehmen. 50,000 Menschen waren darin, fast eben so viele mussten draussen bleiben. Die besten Männer Amerikas waren anwesend: Präsident Grant, Admiral Farragut, Emerson Holmes, George Peabody, der englische und viele andere Gesandte, Harry Wilson, Sumner, hohe Befehlshaber der Armee u. s. w. Wie ordnungsmässig ging trotz der Fülle Alles zu, die 800 Polizeidiener um und im Gebäude hatten Nichts zu thun als den Weg zu zeigen. Da war fast von Drängen keine Spur, kein Lärmen, keine Taschendieberei, kein Stören der Musik, keine Trunkenheit.

Die Eröffnungsceremonie am 15. Juni war sehr kurz. Der Reverend E. Hall sprach das Eröffnungsgebet. Bürgermeister Shurtleff sprach einige Worte des Willkommens und der Präsident des Festes, welcher den Tagesblättern zufolge eine lange Rede gehalten haben sollte, sagte in Wirklichkeit nur Weniges, er bemerkte sofort, dass er nur von den ihm zunächst Stehenden vernommen wurde und schloss daher plötzlich ab. Dann brach Chor und Orchester in Luther's Choral: »Eine feste Burg ist unser Gott« aus. Die Concerte fingen jeden Tag genau um drei Uhr an und dauerten drei Stunden. Der erste Tag war ein buntes Gemisch von Choral, Ouvertüre, Solo, Patriotismus und Humbug. Der »Ambosschor« aus Verdi's »Trovatore« wurde vom ganzen Chor und Orchester, durch drei Blech-Musikcorps verstärkt, ausgeführt. Die Ambosse wurden von 100 Mitgliedern der Feuerrettungsmannschaft in ihren rothen Hemden geschlagen, mit Kanonen-Begleitung, durch Elektricität genau im Takte vom Orchester aus durch ein Mitglied desselben abgefeuert, und draussen erscholl Geläute von sämmtlichen Glocken der Stadt. Der wilde Beifallssturm des Publikums, des Orchesters und Chors kannte keine Grenzen. Die Herren schrieen, die Damen wehten mit den Taschentüchern und P. S. Gilmore, der Urheber des ganzen Unternehmens, der das Stück selbst leitete, war in diesem Augenblick der grösste Mann des amerikanischen Continents. Die Nationalhymne vom Sternenbanner wurde natürlich mit gleichem Erfolg gegeben.

Ouvertüren und überhaupt Orchester-Werke gingen nicht gut von Statten. Das Orchester und der Raum waren zu gross. Merkwürdig dabei, dass, obgleich zehntausend Stimmen nicht den erwarteten Effect hervorriefen, der Sopran von Frau Parepa-Rosa, der einzigen Solistin des Tages, mit fast unbegreiflicher Kraft durchschlug. Sie sang das *Ave Maria* von Gounod, die Melodie von zweihundert Geigen ausgeführt, und das *Inflammatus* aus dem *Stabat mater*. Die seltene Gelegenheit, die natürliche Bewegung, vor einem solchen Publikum zu singen, schien die grosse Künstlerin zu aussergewöhnlichen Anstrengungen anzuspornen, ihre herrliche glockenreine Stimme wurde in dem entferntesten Winkel gehört und überragte im *Inflammatus* Chor und Orchester.

Der zweite Tag war klassischer Musik bestimmt, aber der Amboss-Chor und das Sternenbanner wurden wieder eingeschoben zu Ehren des anwesenden Präsidenten. Die bestgelungene Chorleistung war: »Er wacht über Israel« aus dem Elias. Frau Parepa-Rosa sang die Seraphim-Arie aus Samson mit obligater Trompete von Herrn Arbuckle geblasen. Es war dies die zündendste Leistung des Tages. Das Publikum war wie berauscht. Wohl selten hat eine Künstlerin eine solche Huldigung erlebt, wie Frau Rosa bei dieser Veranlassung. Frl. Philipps sang mit gewissenhaftem Ernst Händel's italienische Arie »Lasst mich weinen«. Eine Altstimme in einem solchen Raum trägt jedoch nicht weit und nur die ersten Reihen erreichte der Gesang. Nicht glücklicher ging es Ole Bull, der am Freitage ein selbstcomponirtes Solo vortrug.

Das Donnerstag-Programm war gänzlich modern gehalten und würde europäischem Geschmack wenig gemundet haben. Freitag jedoch war wieder ausschliesslich gute Musik auf dem Programm: Chöre von Händel und Mendelssohn, Schubert's Cdur-Symphonie u. a. Das Fest schloss eigentlich an diesem Tage mit dem Hallelujah-Chor von Händel.

Tags darauf war noch ein Concert der Kinder aus den öffentlichen Schulen. Der Gesangunterricht in diesen Anstalten spielt in Amerika und besonders in Boston eine grosse Rolle und wird viel mehr ermuntert als bei uns in Europa. Herr Eichberg, der Oberlehrer für Gesang, besuchte für den Stadtrath z. B. letztes Jahr Deutschland, ausschliesslich zu dem Zweck, einen Bericht über die Art und Weise abzustatten, wie Gesang in den öffentlichen Schulen gelehrt wird (s. d vor. Jahrg. dieser Ztg. S. 255). Herr Eichberg leitete das Kinder-Concert. Es war ein prächtiger Anblick, gegen sechstausend Mädchen alle in weiss gekleidet. Die Masse des Tones war natürlich eine bei Weitem geringere als bei den Chören der Erwachsenen. Er hatte statt dessen aber den eigenthümlichen Stempel und die Frische, welche den Kinderstimmen eigen ist.

So ist das grosse Fest dahin. Wie schon früher erwähnt, vom rein musikalischen Standpunkte aus möge es nie in Europa Nachahmung finden, aber es hat dennoch viel Gutes geschaffen. Vor Allem hat es in 20—30 Städten, in denen nie eine Singakademie bestanden, eine solche ins Leben gerufen und es hat aufs Neue die amerikanische Energie, Liberalität und den Unternehmungsgeist der angelsächsischen Race gezeigt. Die Brutto-Einnahme des Festes betrug ungefähr dreihundertfünfzigtausend Thaler, die Ausgaben waren fast eben so gross wie die Einnahmen. Dem Unternehmer und Urheber des Festes, der anfangs auf unendliche Hindernisse stiess, bis er sich die Sympathie der einflussreichen Männer Bostons erwarb, hat das Comité jetzt aus Dankbarkeit für das Gelingen desselben aus dem Garantie-Fond und durch ein Benefiz-Concert ein Haus geschenkt und fünfzigtausend Dollar baare Münze. Aehnliche Feste werden in Amerika wohl noch mehrere stattfinden. Wie aus amerikanischen Zeitungen ersichtlich ist, gedenken die Bewohner von Philadelphia ein Musikfest zu halten, dem gegenüber das Bostoner »Friedensfest« als winzig erscheinen soll. Am 4. Juli 1876, dem hundertsten Jahrestage der Unterzeichnung der Unabhängigkeitserklärung, soll nämlich ein Riesen-Musikfest gefeiert werden, zu dem man ein besonderes Gebäude zu errichten gedenkt, welches 100,000 Zuschauer und 12,000 Musiker zu fassen vermag. Die wahre musikalische Cultur ist aber auch für jenes Land nicht auf diesem, sondern auf einem ganz anderen Wege zu erlangen, durch vollendete musikalische Ausbildung der Solokräfte und kleinerer Sing- und Instrumentalvereine. Akademien, wie die in Nr. 30 erwähnte im *Vassar-College* zu Poughkeepsie, sind das was dort Noth thut und mit allen zu Gebote stehenden Mitteln befördert und zur Perfection gebracht werden sollte. (Zum Theil nach einem Bericht der »Hamb. Nachrichten«.)

* **Merseburg.** Der seit 24 Jahren bestehende Sängerbund an der Saale feierte sein diesjähriges Fest auch durch eine geistliche Musikaufführung in der Domkirche. Unter den verschiedenen Chorgesängen trat eine Hymne von Otto vortheilhaft hervor. Die grosse Orgel spielten der gewandte Stadt-Organist Herr Ratsch und Herr Heinr. Ritter aus Magdeburg.

* Das »*Paris Caprice*« erzählt, dass bei einem Concerte, dessen Schlussnummer eine Composition von Berlioz bildete, der sich damals die ersten Sporen verdiente, auch der Altmeister Cherubini unter den Anwesenden war. Dieser entfernte sich aber vor dem letzten Stücke; Berlioz eilte ihm nach und bat, dass er bleiben solle. »Ich liebe dich sehr, mein theurer Berlioz«, sagte Cherubini, »doch ist in meinem Alter nicht zu verlangen, dass ich jetzt noch lernen soll, wie ich es nicht machen darf.«

* Der Nachfolger des verstorbenen Al. Dreyschock als Lehrer des (höheren) Clavierspiels am Petersburger Conservatorium wird Al. Winterberger, einer der besten Schüler von Liszt.

Berichtigung.

Herr Dr. Oscar Paul hat ein Heft meiner Lieder, Op. 12, in Nr. 17 seiner »Tonhalle« vom 19. April 1869 recensiren lassen. Der »Dr. *Th.*« Unterzeichnete sagt in dieser Recension: »Das erste Lied ist das beste, welches der Componist laut Ueberschrift »nach einem alten Liede« bearbeitet hat, und das wegen seiner Einfachheit und Innigkeit jedes kindliche Gemüth anspricht. Das selbstcomponirte Lied, Nr. 2« etc.

Nachdem ich dies gelesen hatte, schrieb ich sogleich an den Hrn. Dr. Paul und bat um die Berichtigung, dass Nr. 1 ebenso von mir selbstcomponirt sei wie die übrigen Nummern, welches auch deutlich daraus hervorginge, dass »nach einem alten Liede bearbeitet« unter der Ueberschrift stände und sich natürlicherweise nur auf den Text bezöge, welcher so, wie mir erinnerlich, von Agnes Franz umgearbeitet worden sei, nicht aber auf die Composition.

Da Herr Dr. Paul es mit seinen Begriffen von redactioneller Ehre zu vereinigen weiss, einer solchen Berichtigung, die sich lediglich auf eine entstellte Thatsache bezieht, die Aufnahme zu verweigern, so ersuche ich die verehrl. Redaction der Allg. Mus. Ztg. ergebenst, diese Zeilen gelegentlich zum Druck bringen zu wollen.

Landsberg a/W. A. Succo,
königl. Musikdirector.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. September 1869. **Nr. 36.** IV. Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

(Wir gedenken unter dieser Ueberschrift eine Reihe von Artikeln zu veröffentlichen, welche sämmtlich Beethoven betreffen, sonst aber ihrem Inhalte nach nicht zusammengehören und nicht gut in anderer Form veröffentlicht werden können.)

I.

(Die Ouverture in C-dur Op. 115.) In Verzeichnissen und auf Concert-Programmen findet man die Ouvertüre Op. 115 dann und wann als »Ouverture zur Namensfeier« angegeben. Es ist die Frage: hat die Ouvertüre auf den Beinamen »zur Namensfeier« Anspruch?

Das in der Hofbibliothek in Wien befindliche Original-Manuscript hat die Ueberschrift: »Ouverture von Lv Bthven am ersten Weinmonath 1814 — abends zum Namenstag unsers Kaisers«. Hiernach scheint es, dass die Ouvertüre zur Feier des Namenstages geschrieben wurde und aufgeführt werden sollte. Sie wurde aber nicht am 4. oder 3. October 1814, dem Namenstag des Kaisers Franz II. und seinem Vorabend, sondern erst am 25. Decbr. 1815 und nur mit der Bezeichnung »Ouverture«, also ohne jeden Beisatz, der eine Deutung auf ein Namensfest zuliesse, aufgeführt in einem zum Besten des Bürgerspitals zu St. Marx im grossen Redouten-Saale gegebenen Concerte.*) Die zweite und dritte Aufführung fand statt (unter Hänsel's Leitung) am 16. und 23. April 1818 in zwei von Moscheles, Giuliani und Mayseder gegebenen »musikalischen Unterhaltungen«.**) Schindler erzählt (Biogr. 3. Aufl., I. 248; vgl. auch II. 153): »Am 10. Mai 1818***) erschien diese Ouverture (Op. 115) in zweiter Aufführung im Concerte der Herren Mayseder, Moscheles und Giuliani mit dem Beisatze: »*à la Chasse*«. Beethoven frug nach dem Grund solcher Benennung, und wer sich dies erlaubt. Es war jedoch Nichts zu ermitteln, weil ein Theil die Schuld auf den andern geschoben. Der Breitkopf und Härtel'sche Catalog benennt diese Ouvertüre »Namensfeier«, vielleicht weil sie am Christtag zur erstmaligen Aufführung gekommen«. Aus dieser letzten Bemerkung geht hervor, dass Schindler von der Ueberschrift des Autographs keine Kenntniss hatte. Dann wurde die Ouvertüre aufgeführt am 6. December 1818 in einem Concerte der Gebrüder Wranizky. In den Berichten über dieses Concert wird sie »Jagdouverture« genannt.*) Endlich gab Beethoven das Werk heraus unter dem Titel: »Grosse Ouverture in C dur gedichtet für grosses Orchester und Seiner Durchlaucht dem Fürsten und Herrn Anton Heinrich Radzivil u. s. w. gewidmet« u. s. w.**)

Aus allen diesen Daten geht hervor, dass, wenn Beethoven die Ouvertüre auch ursprünglich für das Namensfest geschrieben, er doch später jede Hindeutung auf eine solche Bestimmung vermieden hat. Die Ouvertüre an und für sich kann also nicht auf den Beinamen »zur Namensfeier« Anspruch machen.

Es bleibt nun noch die Frage übrig: kann die Ouvertüre ihrer Entstehung nach auf den Beinamen »zur Namensfeier« Anspruch machen? Ist sie eine Gelegenheits-Composition, oder nicht?***) Wir können Folgendes zur Lösung der Frage beitragen.

Die ersten Ansätze zu einer Arbeit, in welcher ein Thema vorkommt, welches Beethoven auch in der Ouver-

---

*) In der Anzeige der »Akademie« heisst es u. a.: »Die dabei vorkommenden Musikstücke sind sämmtlich von der Composition des Herrn Ludwig van Beethoven und bestehen 1) aus einer neuen Ouverture, 2) aus einem neuen Chor über Goethe's Gedicht: die Meeresstille, und 3) aus dem grossen Oratorium: Christus am Oelberge«. Die Wiener Zeitung vom 6. Januar 1816 berichtet u. a. über die Aufführung: »Wranizky dirigirte, Umlauf hatte den Platz am Klavier«. (Warum hatte Umlauf den Platz am Clavier?) Schindler erzählt (I. 248), dass Op. 112 und Op. 115 (nebst Christus am Oelberg) am 25. Decbr. 1815 »unter Leitung des Meisters zum ersten Mal aufgeführt wurden«. Ueber die Aufführung berichtet auch die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1816, S. 78.

**) Die Wiener Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1818 berichtet (S. 150) über das Concert vom 16. April: »Zum Anfang hörten wir eine neue Ouverture von Herrn L. van Beethoven, welche nur einmal bisher öffentlich gegeben wurde«. Später (S. 174) wird über beide Concerte berichtet: »Die sehr schöne geistvolle neue Ouverture des Herrn L. v. Beethoven . . . . . . entzückte die Kenner«.
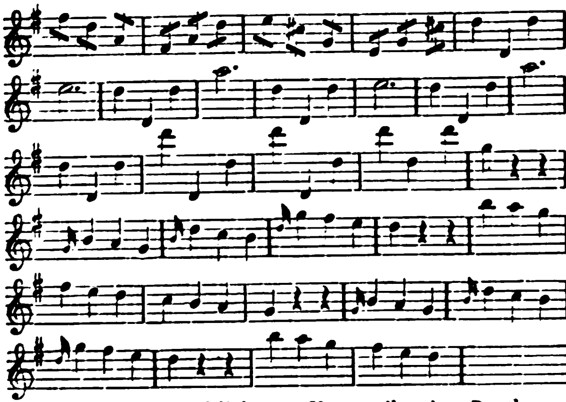
***) Jedenfalls eine Verwechslung des Datums.

*) Die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1819 (Seite 72) lässt sich aus Wien berichten: »Beethoven's sogenannte Jagd-Ouverture entzückte, wie immer, seine zahlreichen Verehrer«. — In Paris soll die Ouvertüre erschienen sein unter dem Titel: »*La Chasse, grande Ouverture en Ut*« u. s. w.
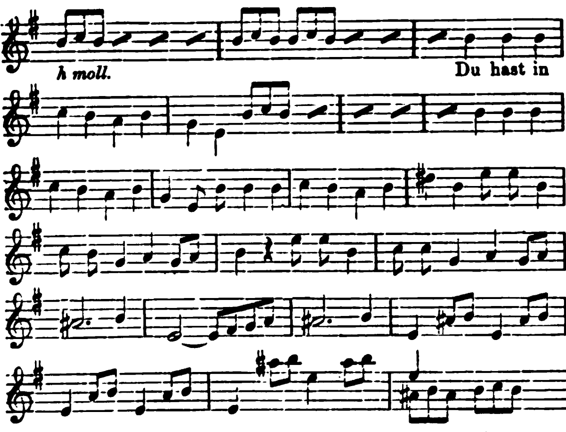
**) In dem Intelligenzblatt zum 10. Heft der »Cäcilia«, ausgegeben im August 1825, wird der »neuerlich bei Steiner in Wien erschienenen Beethoven'schen Ouverture Op. 115« gedacht. Eine Besprechung findet sich im 17. Heft der »Cäcilia«, ausgegeben im Juli 1826. Dies als Beweis, dass die Ouvertüre nicht, wie Schindler (Biogr. II. 153) angiebt, nach dem Tode Beethoven's erschienen ist.

***) Eine Tradition sagt, Beethoven habe in dem oft wiederkehrenden Motiv [Notenbeispiel] das Wort »*viva!*« ausdrücken wollen. Dass hieran nichts Wahres sein kann, wird der Verlauf der Mittheilungen zeigen.

türe Op. 115 verwendet hat, finden wir auf zerstreuten Blättern, welche spätestens dem Jahre 1811 angehören. Beethoven hat die Arbeit ausführen wollen und angefangen, sie in Partitur zu schreiben. Was für ein Werk es werden sollte, wissen wir nicht. Es sind nur wenig Blätter vorhanden und in der Partitur ist auf der obersten Notenzeile nur eine Stimme eingetragen, welche keine andere sein kann, als eine erste Violin-Stimme. Hierin kommt folgende Stelle vor:



Die unteren, leer gebliebenen Notenzeilen hat Beethoven später zu anderen Arbeiten benutzt. Es sind Entwürfe zum Schlusschor aus »König Stephan« und zu der Ouvertüre und allen Sätzen der »Ruinen von Athen«, mit Ausnahme des türkischen Marsches und der Harmonie-Musik hinter der Scene. *) Wir theilen ein Bruchstück mit.



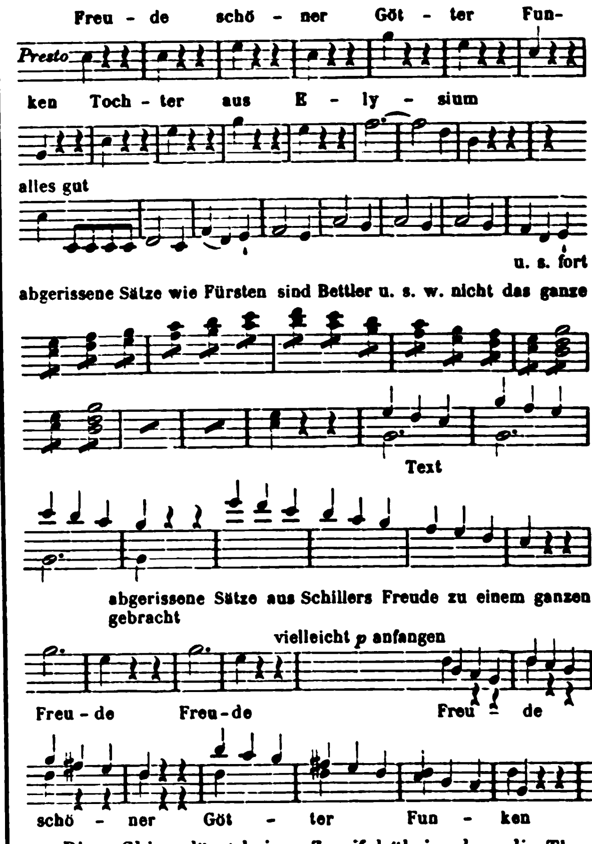
Später hat Beethoven die liegengebliebene Arbeit in anderer Weise wieder aufgenommen. Ehe wir diese zur Betrachtung vorlegen, möge man sich Folgendes in Erinnerung bringen.

Fischenich schreibt**) am 26. Januar 1793 aus Bonn an Charlotte von Schiller über Beethoven: »Er wird auch Schillers Freude und zwar jede Strophe bearbeiten«. Aus dieser Stelle ist zu entnehmen, dass Beethoven schon früh mit dem Gedanken umging, Schiller's Hymne an die Freude in Musik zu setzen. In Skizzenbüchern aus verschiedener Zeit finden sich wiederholt Ansätze zu solcher Arbeit. Aber erst im Finale der neunten Symphonie ist der Gedanke zur Ausführung gekommen.

In einem Skizzenbuche*), welches grösstentheils Arbeiten zur siebenten und achten Symphonie enthält und welches Beethoven mit sich herumführte, als er im Sommer 1812 in den böhmischen Bädern war, findet sich (umgeben von Arbeiten zum ersten und vierten Satz der Symphonie in F-dur Op. 93) die Bemerkung:

»Freude schöner Götterfunken Tochter
Overture ausarbeiten« —**)

und zwei Seiten später ein Entwurf, den wir vollständig und so zusammenhängend, wie er im Skizzenbuche erscheint, hier mittheilen.



Diese Skizze lässt keinen Zweifel übrig, dass die Themen der Haupt- und Mittelpartie in der Ouvertüre Op. 115 mit dem Text des Schiller'schen Gedichtes zu einem Ganzen verwebt werden sollten.

Aus einigen innerhalb des Entwurfs stehenden Bemerkungen geht hervor, dass Beethoven nicht das ganze Gedicht setzen wollte, und aus der vorher vorkommenden Andeutung lässt sich entnehmen, dass das Ganze die Form einer Ouvertüre erhalten sollte. Es ist aber nicht einzusehen, wie Beethoven, ohne dem Gedicht zu schaden, diejenigen Strophen weglassen konnte, wo der Dichter den Ton des Erhabenen anschlägt (z. B. »Ihr stürzt nieder,

---

*) »König Stephan« und die »Ruinen von Athen« wurden geschrieben im Jahre 1811 und aufgeführt in Pest am 9. Februar 1812.

**) »Charlotte von Schiller und ihre Freunde«, 3. Band, S. 100.

*) Das Skizzenbuch ist im Besitz der Erben Gustav Petter's in Wien.

**) Vielleicht ist die Bemerkung in folgender Weise zu ergänzen: »Freude schöner Götterfunken, Tochter« u. s. w. als Ouvertüre ausarbeiten.
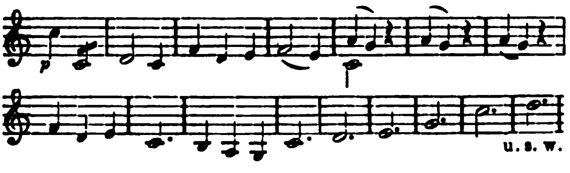
Millionen? Ahndest du den Schöpfer, Welt?«); andererseits ist nicht einzusehen, wie diese Strophen mit den übrigen zu einem einheitlichen Ganzen vereinigt werden sollten. Dann ist nicht klar, wie bei dem überwiegend instrumentalen Charakter der beiden Themen das vocale Element und damit der Text zur Geltung gebracht werden sollte. Mochte nun Beethoven solche Bedenken haben oder nicht, genug, das Stück wurde nicht so ausgeführt, wie es concipirt war. Der Entwurf löste sich gleichsam in zwei Theile auf.

Der Text fand etwa zehn Jahre später im Finale der neunten Symphonie die cyklische Form, welche auf einfachen, breiten Grundlagen eine ausgedehnte Anwendung der Variationen-Form und des doppelten Contrapunktes gestattete und dadurch eine Herbeiführung der Gegensätzlichkeit und Mannigfaltigkeit ermöglichte.

Die dem instrumentalen Theil eingeborene »Freude« zur Entfaltung zu bringen, bedurfte es wohl einer äusseren Anregung. Und da mag denn das herannahende Namensfest oder die Aussicht auf eine Aufführung das Werk gezeitigt, die Arbeit beschleunigt haben. Früher oder später wäre bei einer anderen Gelegenheit die Ouvertüre wohl auch zu Stande gekommen. Die Ouvertüre Op. 115 ist ihrem Ursprung und ihrer Conception nach keine Gelegenheitscomposition; sie ist der Ausfluss einer Vorarbeit zum Finale der neunten Symphonie.

Man kann jetzt auch begreifen, warum Beethoven gegen die Benennung »*Ouverture à la Chasse*« oder »Jagd-Ouverture« protestirte und warum er bei der öffentlichen Aufführung und bei der Herausgabe jede nähere Bezeichnung vermied.

Nachträglich lässt sich noch bemerken, dass in einem Skizzenbuch aus dem Jahre 1814, welches Arbeiten zu Op. 115 enthält, das Hauptthema des Allegro-Satzes auch anfänglich, wie in obiger Skizze, im $^3/_4$-Takt erscheint, nämlich so:



Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

Geschichte des Concertwesens in Wien. Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. Wilhelm Braumüller. XV und 438 Seiten in gr. 8.

(Fortsetzung.)

Betrachten wir nun die »Gesellschaft der Musikfreunde« als Concertinstitut. Die durch dieselbe veranstalteten Concerte zerfallen in zwei Abtheilungen: in grosse Oratorien-Aufführungen und in kleinere gemischte Concerte. So war es wenigstens für den Anfang.

Die Oratorien-Aufführungen »fanden in dem kolossalen Raum der kaiserlichen Winterreitschule mit sehr verstärktem Chor und Orchester (800 bis 1000 Mitwirkende) statt und waren Jedermann gegen Eintrittsgeld zugänglich. Sie wurden durch die Benennung ‚Musikfest' ausgezeichnet. Statutenmässig sollten jährlich zwei solche Musikfeste stattfinden, was aber nicht eingehalten werden konnte. Nur die ersten fünf Jahre brachten regelmässig je ein grosses Oratorium und zwar: Timotheus (d. i. Alexanderfest, 1812 und 1813); Samson (1814); der Messias (1815) und Abbé Stadler's ‚Befreiung von Jerusalem' (1816). Von da an unterblieben die Musikfeste durch beinahe zwanzig Jahre, um erst in den dreissiger und vierziger Jahren wieder etwas regelmässiger aufgenommen zu werden ... Die grossen Musikfeste in den Jahren 1812 bis 1816 leitete ausnahmslos der Hofsecretär v. Mosel«. (S. 149—150.) Der Verfasser fügt in einer Anmerkung hinzu: »Bekannt ist seine vielfach und mit Recht angefeindete Neubearbeitung mehrerer Oratorien von Händel«. Wir halten diesen Ausdruck für nicht glücklich gewählt; von »Anfeindung« sothaner Bearbeitungen ist unter urtheilsfähigen Musikern wirklich keine Rede. Da sie in Grund und Boden verkehrt sind, werden sie einfach verworfen und dabei natürlich verachtet, aber nicht »angefeindet«. Ueber die unausbleiblichen Folgen dieser grossen, d. h. durch Massen grossen Musikfeste ist schon vorhin von uns bemerkt, dass dieselben eine schnelle Abnutzung der zusammengebrachten Kräfte erzeugen mussten, weil nirgends durch gesangliche Schulung für einen dauernden Bestand der Grund gelegt war. Eine Erschlaffung trat selbst in England ein, wo doch mehrere alte Stammvereine für den Oratoriengesang auf dem Platze und geübte Kirchenchöre stets zur Hand waren. Nun wollte man in Wien heissblütig die früheren Aufführungen in Westminster-Abbey erneuern, ohne auch nur eine einzige der Vorbedingungen erfüllt zu haben, auf denen jene für ihre Zeit gigantischen Unternehmungen sich aufbauten! Die bald sich einstellende Ermüdung war nur Eine der schlimmen Folgen, und nicht einmal die schlimmste. Die andere und schlimmere war die »Erfahrung«, welche man aus diesen Experimenten gewonnen zu haben sich einbildete, und die dann Edler von Mosel in eine neue Praxis umsetzte. Weil man für das Oratorium weder Solisten besass noch Chorsänger, weder ein für die Begleitung dieser Musik geschultes Orchester, noch ein in dieselbe eingeführtes Publikum: waren die betreffenden Werke »veraltet«. Die eigne Beschränktheit und Unzulänglichkeit, die man sich aber nicht gestehen wollte, übertrug man zur Bequemlichkeit in das grosse Kunstwerk, und Mosel war es nun, der dieses »den Bedürfnissen unserer Zeit« anpasste, um es dadurch für uns noch »geniessbar« zu machen. Wie viel Wien sich für das Gedeihen seiner Chorgesangvereine durch ein solch unseliges Beginnen geschadet, ist in der Kürze garnicht genügend zu schildern. Man übersieht es aber gleichsam von weitem, wenn man bedenkt, dass zur selben Zeit der brave Meister Zelter in Berlin bei der Singakademie Stein auf Stein fügte auf den durch Fasch fundirten Bau, und am Schüler Mendelssohn einen Nachfolger fand, welcher seine Lieblingsgedanken in eine siegreiche Kunstrichtung verwandelte. Zelter's Lieblingsneigungen gingen auf Bach, für den Mendelssohn dann alle Kraft und Liebe einsetzte. In Wien hielt man dem entgegen an dem alten Dogma, (an Händel) fest, indem man es sich bis zur Ungestalt verhunzte. Seit dieser Zeit trat Wien als tonangebende Macht in unserm Concertwesen — zuerst in dem des Chorgesanges, bald auch in dem der Orchesterleistungen — zurück, und Berlin und Leipzig traten hervor. So brachten neue Orte neue Meister und Weisen, und wir meinen, dass es sich für den Geschichtschreiber des Concertwesens wohl schicken würde, aus künstlerischen wie aus patriotischen Gründen, derartige Vorgänge einer recht genauen Betrachtung zu unterziehen.

Weil man sich auf solche Weise die grossen oratorischen Concerte — diejenigen Concerte, welche anfangs Allen als die Ziel- und Höhepunkte aller Aufführungen erschienen — selber verdorben hatte, blieb Nichts übrig, als die »kleinen gemischten Aufführungen« immer weiter

auszubilden. Die erste derselben fand am 3. Decbr. 1815 statt. Man nannte sie »Gesellschafts-Concerte« in dem Sinne, dass sie als »Uebungen der Kunstfreunde« betrachtet und den »Selbstbetrieb und Selbstgenuss der Musik« zum Zweck haben sollten, und dass sie nicht dem allgemeinen Publikum, sondern nur den Mitgliedern zugänglich waren. »Gesammtleistungen des Orchesters sowie des Chores« sollten den Hauptbestandtheil dieser Concerte bilden, Solovorträge hingegen nur »der nöthigen Abwechslung wegen« und »um die hervorstechenden Talente einzelner Mitglieder nicht unbenutzt zu lassen« hinzugefügt werden. Solcher Concerte fanden jährlich vier statt und zwar mit so steigendem Erfolge, dass man für den kleinen Redoutensaal, in welchem die beiden ersten gegeben wurden, vom dritten Concerte (10. März 1816) an den grossen wählen musste. Dies waren nun wesentlich unsere sogenannten philharmonischen Concerte, wenn man von den Chorleistungen absieht, die zwar heute auch noch zwischendurch, aber nicht mehr in solcher Regelmässigkeit in den Concerten dieser Art stattfinden. Und von diesen »Chören« kann man recht wohl absehen, weil sie, auch wenn ihr Vortrag besser gewesen wäre, als nach der ganzen Lage der Dinge der Fall sein konnte, in diesen »gemischten« Aufführungen doch immer wie ein Fremdling standen. Chorvorträge füllen nicht bescheiden und gut ihre Nummer, wie der Sologesang; sie drängen sich entweder an die erste Stelle, oder sinken ins Unbedeutende herab. Letzteres war hier der Fall, und als der eigentliche Mittelpunkt solcher Concerte machte sich bald die Symphonie geltend, die lebensvollste Kunstform jener Zeit, welche die Ausführenden als »Fleisch von ihrem Fleisch und Bein von ihrem Bein« erkannten und für welche, wie für Instrumentalmusik überhaupt, sie daher mit innerstem Genuss und Behagen die weit ausgebildete Kunst ihrer Arme und die ganze Ausdrucksfähigkeit ihrer Seele einsetzten. Hierin gelang ihnen auch bald so Vorzügliches, dass sie eine zeitlang den ersten Rang einnahmen und andere grosse Städte zur Nacheiferung anspornten. Der bekannte Rellstab, welcher 1825 Wien besuchte, schreibt der Berliner Musikzeitung über diese Gesellschafts-Concerte: »Möchten wir in Berlin doch etwas Aehnliches zu Stande bringen! Dieser Anstalt verdankt Wien die herrliche Aufführung der grossen Symphonien, die an keinem Orte so vollkommen ist, als hier«. (S. 155.) Und der Herr Verfasser bringt das so auf naturgemässem Wege Gewordene gleichsam in ein Dogma, indem er S. 153 »die Pflege der Symphonie« die »erste Schuldigkeit« einer Concertgesellschaft nennt. Wenn sie sich die Pflege der höheren Instrumentalmusik zum Ziele setzt, dann allerdings ist die Pflege der Symphonie ihre erste Schuldigkeit und ihr Probirstein; wenn sie aber, wie hier unsere Wiener Anstalt, die Pflege der gesammten Concertmusik in Angriff nahm und schliesslich nur das »kleinere gemischte Concert« kunstmässig gediegen zu gestalten wusste, so ist das ein Absinken von dem vorgesteckten hohen Ziele und ein ganz augenscheinliches Verabsäumen der »ersten Schuldigkeit«.

Man empfand dies auch wohl, nur über die Ursachen blieb man im Unklaren und ging daher auch irre hinsichtlich der Mittel der Abhülfe. Franz Xaver Gebauer, Chorregent an der Augustiner Kirche, gedachte die Lücke auszufüllen und stiftete desshalb 1819 die sogenannten Spiritual- oder geistlichen Concerte. Bezeichnend ist, was Mosel über ihre Gründung und zu ihrer Empfehlung sagt: »Jedermann, der die Tonkunst wahrhaft ehrt (schreibt er in der Wiener Allg. mus. Zeitung vom 5. April 1820), hat mit tiefem Kummer gesehen, welche Wendung hier in den letztverflossenen Jahren das Musikwesen genommen hat . . . Da macht Herr Gebauer den Vorschlag, eine eigene Gesellschaft von mässiger Zahl zu bilden, die mit Ausschliessung aller Concertmusik und alles Bravourgesanges blos Symphonien und Chöre zur Aufführung bringe«. Gebauer schlug denjenigen Musikfreunden, welche bisher bei den festtäglichen Musikaufführungen in der Augustiner Hofpfarrkirche mitwirkten, vor, »statt der bisherigen unvollkommenen Proben in der Kirche« den Winter über »regelmässige Zusammenkünfte des gesammten Personals« zu halten und dabei jedesmal eine grosse Symphonie sowie das für das nächste Fest bestimmte Kirchenmusikstück aufzuführen. Auf den ersten Blick scheint hiermit nur das Programm der »Gesellschaft der Musikfreunde« etwas ernster befolgt werden zu sollen; sieht man aber näher zu, so ist es auch hier lediglich die Symphonie, und im weiteren Sinne die Instrumentalmusik überhaupt, welche von dem neuen Unternehmen dieser »18 Vocal- und Instrumental-Concerte« wirklichen Nutzen zog. Der gesangliche Theil fiel fast gänzlich mit den Kirchenmusiken zusammen und wirkte überdies geradezu schädlich, weil er das grosse freie Gebiet des für den Concertvortrag bestimmten Chorgesanges zum »Geistlichen« verengte. Eine Folge davon war auch die, dass dasjenige, was nicht von Hause aus »geistlich« oder zu umfangreich war, zerstückelt und zugerichtet wurde. Eine andere, dass endlich auch die Oratorien sammt und sonders als geistliche Musik betrachtet und, wo sie neu entstanden, gleich nach solchem Maassstabe componirt wurden. An den Folgen solcher Einrichtungen, die aus erschlafften Zeiten stammen und unter verkümmerten Verhältnissen entstanden, leiden wir heute noch. Dass Gebauer's »Geistliches« so lange Bestand hatte, zeigt nur, wie wenig dort überall auf diesem Gebiete unternommen wurde. Beethoven hatte gewiss Ursache mit Gebauer's Institut zufrieden zu sein, weil dadurch seine Symphonien immer mehr in Schwung kamen; aber er nannte es doch »Winkelmusik«, wahrscheinlich war ihm der unfreie Geist zuwider. Die Sachlage genommen wie sie war, muss zugegeben werden, dass die »Spiritual-Concerte« und die der »Gesellschaft der Musikfreunde« durch einige Reibung immerhin sich gegenseitig etwas antrieben. Ohne eine solche Belebung wäre die Wiener Concertmaschine zu Zeiten vielleicht noch mehr ins Stocken gerathen.

Blicken wir nun auf den weiteren Verlauf der Concertthätigkeit der Gesellschaft der Musikfreunde. Um 1830 baute man sich einen neuen Saal, der am 4. Novbr. 1831 eröffnet wurde. Die Gesellschaft »unternahm den Bau, der seither die fast ausschliessliche Stätte aller Virtuosen und Quartettspieler geblieben ist und lange Zeit auch die vornehmste für Orchester-Concerte war. An die Stelle des alten Saales [»Zum rothen Igel« genannt] trat durch vollständigen, auch die Strassenfront umfassenden Umbau der neue, mit einem gegen 400 Personen aufnehmenden Parterre und einer ringsum laufenden Gallerie für etwa 200 Personen«. (S. 289.) In diesem »neuen Saale unter den Tuchlauben« war damit ein neuer Vereinigungspunkt gegeben, auch für alle Aufführungen fremder Virtuosen, die nur mit seltenen Ausnahmen (wie z. B. Liszt, Jenny Lind, Joachim) einen solchen Andrang des Publikums bewirkten, dass sie mitunter den grossen Redoutensaal nehmen mussten. Nun ist es offenbar, dass diejenige Gesellschaft, welche das Concerthaus besitzt, dadurch auch zum Herrn der städtischen Concerte wird, und die Gesellschaft der Musikfreunde mochte in den nächsten 20 Jahren sich auch

noch so sehr in ein flaches Musiciren verirren, sie blieb doch immer der erste Verein, derjenige, welcher am leichtesten und natürlichsten sich wieder aufschwingen und dem kein anderer auf die Dauer den Rang ablaufen konnte. Die Zeit hat dies auch bestätigt; und da die Gesellschaft nun, nachdem jener einst sehr vollkommen erscheinende Saal von 1830 sich den gesteigerten Anforderungen gegenüber als in vieler Hinsicht ungenügend erwiesen hat, abermals ein neues Concerthaus zu Stande brachte, welches in dem gegenwärtigen Jahre der Benutzung übergeben wurde, so wird sie von diesem neuen Palaste die Wiener Concertmusik noch weiter beherrschen. Wir hoffen, es werde damit immer mehr eine wirkliche Concentration und Organisation eintreten und ihre Herrschaft werde nun erst recht beginnen.

Die Concerte der »Gesellschaft« blieben in ihrem Zuschnitt nach wie vor dieselben. Die Symphonie machte den Anfang, meistens stand eine Ouvertüre in der Mitte, und ein Chor (grösstentheils einem Oratorium entnommen) bildete den Schluss. Dazu kamen als vierte und fünfte Nummern Instrumental-Concertsoli und Arien (selten Duette), letztere aus den die Zeit beherrschenden italienischen Opern entlehnt. Die Abhängigkeit von der italienischen und französischen Oper war so allgemein, dass auch Schülerinnen des Conservatoriums der Gesellschaft in diesen Concerten nichts Besseres zu singen wussten. Von ähnlichem Gehalt war das meiste, was damals in diesen Concerten an Solo-Instrumentalstücken vorgeführt wurde. So macht sich vielfach ein enger Gesichtskreis, Mangel an Ernst und Verständniss für das Gediegene und Wohlgefallen an flacher Musik breit; aber nach der Pflege dessen, was der Eintheilung des Verfassers zufolge den Charakter dieser Epoche bildet, des Virtuosenhaften, sucht man vergeblich. Man blieb einfach in seinem früheren Gange und es kam nie auch nur in der Ahnung dahin, dass die Symphonie durch eine Bravourarie, der Chor durch ein Clavierconcert verdrängt wurde, oder mit anderen Worten: die Bezeichnung dieser Epoche als der einer »Virtuosenzeit« ist eben für die Hauptinstitute gänzlich bedeutungslos. Jenes Virtuosenthum war das des Claviers, und es würde als eine sehr erklärliche, obwohl ziemlich unschuldige Abhängigkeit von den Tageshelden erscheinen, wenn nun auch diese Concerte eine zeitlang das Clavier als Soloinstrument besonders bevorzugt hätten. Was finden wir aber? dass sie es sogar entschieden vernachlässigten. »Gegen die Violine und das Cello steht das Clavier in den Gesellschaftsprogrammen auffallend zurück. Der Grund mag darin liegen, dass man im Conservatorium eine Klasse für das höhere Clavierspiel spät eröffnet und darin keine hinreichend glänzenden Talente ausgebildet hatte.« (S. 291.) Wir geben hier die eigenen Worte des Hrn. Verfassers, die, wenn man es mit Perioden-Bezeichnungen historisch ernst nimmt, fast wie eine komische Contradiction erscheinen. Auch hier, wie schon vorhin bei den Musikzeitungen, formuliren wir unseren Wunsch dahin, dass eine zusammenhängende Darstellung des Concertbetriebes der Gesellschaft der Musikfreunde hätte gegeben werden mögen.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze literarische Notizen.

Von **H. Bellermann.**

1. Giovanni Bonacchelli.
2. Giov. Paolo Caprioli.
3. Antonio Troilo.

In Anschluss an meinen letzten Artikel, in welchem ich einige Nachrichten über den Componisten Lorenzo Allegri und eine Beschreibung eines seiner Werke brachte, will ich hier noch dreier italienischer Componisten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erwähnen, nämlich Bonacchelli, Caprioli und Troilo, welche Fétis und die anderen Lexikographen nicht gekannt haben und von denen sich je ein Werk auf der Bibliothek des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster befindet. Der bedeutendste von diesen dreien ist

1. Giovanni Bonacchelli. Von ihm besitzt genannte Bibliothek ein Werk geistlicher Gesänge für zwei, drei, vier und fünf Singstimmen zum Theil mit, zum Theil ohne Instrumentalbegleitung in gedruckten Stimmbüchern, welche sämmtlich den vollständigen Titel tragen: CORONA | DI SACRI GIGLI | A VNA, DVE, TRE, QVATTRO, E CINQVE VOCI | *Parte con tre Instrumenti, e parte senza con tre Sinfo-* | *nie à tre, e quattro Instrumenti solamente* | DI GIOVANNI BONACCHELLI | DA SAXAVEZZA | DEDICATA | *al Molto Illustre, & Molto Eccellente Signore.* | ROBIERE SEGHIERI | DOTTORE DI LEGGE. | OPERA PRIMA. | CON PRIVILEGIO. | (Wappen in Holzschnitt) IN VENETIA, | Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXXII. Es sind neun Quartbändchen (ungleich stark, 20—40 Seiten), A—I bezeichnet, welche über dem angegebenen Titel die Aufschrift der Stimme tragen: a. *Canto;* b. *Tenore;* c. *Alto;* d. *Basso;* e. *Quinto, primo instrumento;* f. *Sesto, secundo instrumento;* g. *Basso, terzo instrumento;* (h) i. *Basso continuo.* Von diesen neun Bändchen ist h verloren gegangen, welches aller Wahrscheinlichkeit nach *settimo quarto instrumento* überschrieben ist. Auf der Rückseite des Titelblattes steht das Dedicationsschreiben: *Molto Illustre & molto Eccellente mio Signore & Patrone Osservandissimo.* Dasselbe enthält nur die gewöhnlichen Höflichkeitsredensarten, nach welchen der Componist nicht allein dem Robiere Seghieri zu grösstem Dank verpflichtet ist, sondern auch dem Oheim desselben, dem (dort als berühmt bezeichneten Philosophen) Signor Francesco S.; beide hätten ihm im Leben stets das grösste Wohlwollen und die beförderndste Theilnahme zugewendet. — Hierauf folgt in den Bändchen a, b, c, d und i, welche die Vocalstimmen und den *Basso continuo* enthalten, eine kurze Anrede des Verfassers an seine Leser und Sänger, in welcher er einige Bemerkungen über die Ausführung der im Werke gegebenen Gesänge macht. Das Wichtigste hierin ist, dass er sagt, man könne die mit Instrumentalbegleitung componirten Gesänge auch ohne Instrumente singen, wenn man die unter die Noten des *basso continuo* geschriebenen (d. h. bezifferten) Symphonien (d. h. Harmonien, Accorde) spiele, dagegen jene in den Singstimmen mit *Sinfonie* bezeichneten Pausen beim Singen auslasse (denn alle selbständigen instrumentalen Zwischenspiele sind in den Singbüchern mit »*Sinf.*« bezeichnet). Das Werk enthält folgende 28 Compositionen: *a.* Für eine Stimme ohne Instrumente (d. h. nur mit dem *Basso continuo*): 1. *Gaudete & exultate.* 2. *Salvator noster.* 3. *Agamus omnes gratias.* *b.* Für eine Stimme mit Begleitung von drei Instrumenten: 4. *Laetentur coeli.* 5. *Veni sponsa Christi.* 6. *Congratulamini.* 7. *Ecce panis Ang.* 8. *Admirandum misterium.* 9. *Amo Christum.* *c.* Für zwei Stimmen ohne Instrumente: 10. *Intemerata virgo.* 11. *Hic est vere Martir.* 12. *Ad summi regis.* 13. *Veni dilecta mea.* *d.* Für zwei Stimmen und drei Instrumente: 14. *O virgo felix.* 15. *Iste est.* *e.* Für drei Stimmen ohne Instrumente: 16. *O sacrum convivium.* 17. *Quid amantissime Pater.* 18. *Aurorae solis.* *f.* Für drei Stimmen mit drei Instrumenten: 19. *Psallite Domino.* *g.* Für vier Stimmen ohne Instrumente: 20. *Ecce sacerdos.* 21. *Sanctae Ceciliae.* 22. *Salve regina.* *h.* Für vier Stimmen mit drei Instrumenten: 23. *Choro cordis.* *i.* Für fünf Stimmen ohne Instrumente: 24. *Immitte Domine.* 25. *Dilectam nostram.* Und schliesslich drei Instrumentalstücke: 26. *L'Ardita.* 27. *La Pace.* 28. *La Pomposa.*

2. Giov. Paolo Caprioli, zweistimmige Instrumental-

stücke mit *Basso continuo*, welcher fast immer mit der als *Basso* bezeichneten Stimme im Einklange geht. Der vollständige Titel seines Werkes lautet: SONATE | ARTIFICIOSE | *A Doi Voce, di Canto, & Basso,* | DEL MOLTO REVER.do PADRE | D. GIO. PAOLO CAPRIOLI | *Canonico Regolare della Congregatione Del Saluatore.* | *Raccolte, & poste in luce dal Molto Reu.do Padre* | *D. Fabiano Cupis da Rauenna Canonico* | *Dell' istessa Religione.* | (Wappen des Druckers in schlechtem Holzschnitt) STAMPA DEL GARDANO | IN VENETIA M. DCXXXVIII | *Appresso Bartolomeo Magni.* Drei Stimmbücher (A—C) in Quart von 46—56 Seiten, deren letzte das Inhaltsverzeichniss enthält, mit gleichlautendem Titel: A. *Canto* überschrieben, B. *Basso* und C. *Basso continuo.* Die Rückseite des Titels ist leer, das zweite Blatt bringt die Dedication: *Dedicate al molto Rdo Padre D. Virginio Dina da Venetia, Canonico Regolare della Congregatione del Saluatore, & Abbate Dignissimo di Candiana, dell' Anno* 1627. Vorrede und Dedicationsschreiben sind nicht vorhanden, so dass nichts Näheres über die Lebensverhältnisse des Componisten festzustellen ist. Die im Werkchen enthaltenen sechsundzwanzig Stücke oder Sonaten haben jede ihren besonderen Namen, als: 1. *La Dina.* 2. *La Meglorina.* 3. *La Capriola.* 4. *L'Armellina.* 5. *La Vendramina* u. s. w.

3. Antonio Troilo, ebenfalls zweistimmige Instrumentalstücke, indess ohne *Basso continuo*, mit folgendem Titel: SINFONIE, SCHERZI, | RICERCARI, CAPRICI, | ET FANTASIE, | A DVE VOCI. | Per cantar, & sonar, con ogni sorte di Stromenti | *Di Antonio Troilo Musico della Illustre* | *Città di Vicenza.* | Nouamente composti, & date in luce. | AL MOLTO MAGNIFICO | *Signor Gio: Battista Pisani.* (Wappen in Holzschnitt) In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. 1608. Das Werkchen enthält 24 Musikstücke in zwei Stimmbüchlein von je 12 Quartblättern, A und B. Heft A ist *Canto,* B *Tenore* überschrieben. Die Rückseite des Titels trägt ein kurzes Dedicationsschreiben: *Al molto Magnifico Sig. & patron mio osservandmo il Sig. Gio. Battista Pisani* vom 18. Februar 1608 mit der Unterschrift *compadre & servitore affettionatissimo Antonio Troilo.* Obwohl es auf dem Titel heisst, dass die Stücke auch zu singen seien, so sind sie doch sämmtlich ohne Text. Inhaltsverzeichniss auf der letzten Seite jedes Bändchens.

Händel's Vater als Leibchirurg beim Herzoge Johann Adolph zu Sachsen-Weissenfels.

An den Herausgeber. Als ich kürzlich einige Wochen im Dresdener Archiv arbeitete, fand ich dort die Bestallung Georg Händel's zum Sachsen-Weissenfelsischen Leib-Chirurgen und geheimen Kammerdiener. Da ich der Sache damit zu nützen glaube, so schicke ich Ihnen hiermit eine von mir gefertigte Abschrift des interessanten Actenstückes. Sie werden bemerken, dass sich darnach eine Reihe Angaben in Ihrem Händelbuch berichtigt, anderes in ein klareres Licht gerückt wird. — In Bezug auf die Copirung füge ich hinzu, dass die lateinischen Lettern des Schriftstückes durch einen Strich [hier im Druck durch Cursiv-Schrift. *D. Red.*] markirt sind.

Sondershausen, 29. Aug. 1869. Dr. Spitta, Oberlehrer.

Von GOTTES gnaden WIR Johann Adolph, Herzog zu Sachſzen, Jülich, Cleve und Berg etc. *tot: tit:* Hiermit thun kund und bekennen, Daſz wir Unſern lieben getreüen **George Händeln** zu Unſern Leib-*Chirurgo* und geheimen Cammer-Diener von Hauſz aus, gnädigſt beſtellet, auf- und angenommen haben.

Thun das auch hiermit und Krafft dies Brieffs dergeſtalt und alſo, daſz Unſz er getreü, hold, dienſtgewärttig und ſchuldig ſeyn ſoll, mit allem Fleiſz auf Unſern und Unſerer Fürſtl. Kinder Leib und Geſundheit acht zu haben und nach höchſtem ſeinem Verſtande in für fallenden Leibes-Beſchwerungen |: welche doch der Allerhöchſte gnädiglich verhüten wolle :| mit der Wund-Arzney und, was nach gelegenheit zu einer iedem Beschwehrung diensam, beyräthig und behülfflich zu seyn und treüe Vorſorge zu tragen, auch gute reine *Instrumenta Chirurgica* und tüchtige *Species,* wie es die Nothdurfft erfordert, zu *adhibir*en und zu gebrauchen, die Arzneyen, Pflaſter und anders ſelbſt zurichten, auch mit und neben Unſern Leib- und andern *Medicis,* ſo wir nach Gelegenheit erfordern möchten, ſeinem beſten Verſtande nach, die *Cur* zu überlegen und Unſz dergeſtalt mit Rath und That beyzuſpringen, wie er denn zu ſolchem Ende wenigſtens aller Acht wochen einmahl ſich alhier einzufinden, auch ſonſt iederzeit, wann wir ihn auf erheiſchenden Nothfall anher verſchreiben laſzen möchten, ſich zu geſteilen, und auf dergleichen Begebenheit alſo zu verhalten, wie einem getreüen Diener und Leib-*Chirurgo* eignet und gebühret, Welches er zu thun verſprochen und zugeſagt, auch Unſz darüber seinen ſchriftlichen *Reverſs* ausgehändiget hatt, Dargegen und, wann er obbeſagter maſzen ſich alhier einfindet, oder von Unſz anher erfordert wird, ſoll er nicht allein iedesmahl mit freyer Fuhre und Koſt, auch Unterhalt, ſowohl auf der Reyſe, als bey Unſerer Hoff-Stadt verſehen werden, Sondern wir wollen ihm auch vor ſeine gehabte Mühe-Waltung zur Ergözligkeit ein gewiſzes *honorarium* reichen und, was er an *Medicamentis* hergegeben, oder auch auf Begehren überſchicken wird, nach billichem Werth bezahlen laſzen, Do wir auch über kurz oder lang, ſeiner Dienſte nicht mehr bedürffen, oder er, darinnen ferner zu verbleiben, nicht gemeinet, uf ſolchem Fall ſoll iedem Theile dem andern die Auffkündigung ein halb Jahr vorher zu thun, frey ſtehen, Treülich ſonder gefehrde, Zu Uhrkunde haben wir dieſe Beſtallung eigenhändig unterſchrieben und mit Unſerm Geheimen Cammer-Canzley-*Secret* wiſzendlich beſiegeln laſzen. So geſchehen und gegeben auff Unſerm Schloſze Neu-Auguſtusburg zu Weiſzenfelſz den 3. *Februarij, Anno* 1688.

Johann Adolph HzS.

L. S.

[Weissenfelser Archiv 10184. — Loc. 12004.]

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **London.** In einem Rückblick auf die verflossene Saison, die nicht zu den glänzenden sondern zu den »verzweifelt flauen« gezählt werden muss, schreibt die Wiener »N. fr. Presse«: »In der kläglichsten Verfassung befanden sich die Theater, obgleich die Directoren die unbändigsten Anstrengungen machten, um durch pikante Sensationen aufzureizen und das schläfrige Publikum anzuziehen. Dies ging so weit, dass unser officieller *Cato Censorinus*, der Lord Chamberlain, dessen sittenrichterliche Gewalt [die aus dem Jahre 1738 stammt] seit vielen Jahren eine fromme Mythe geworden war, sich genöthigt sah, wieder Lebenszeichen von sich zu geben. Er begann mit einem wahrhaft larmoyanten Rundschreiben an die Theater-Directoren, in welchem er diese beschwor, doch die Costüme ihrer Ballet-Tänzerinnen nach oben und nach unten etwas zu verlängern, um sie mit den Gefühlen des Anstandes in erfreulicheren Einklang zu bringen. Die Mahnung scheint jedoch wenig Erfolg gehabt zu haben, und zwar in dem anstössigsten dieser Ballete: »*The Girls of the Period*« ohne die Schuld des ermahnten Directors, da, mit Ausnahme eines höchst bescheidenen Feigenblättleins, Nichts vorhanden war, das sich hätte verlängern lassen. Dann ermannte er sich in seiner sittlichen Entrüstung bis zum völligen Verbote eines von Amerika mit einem Stern für die Titelrolle importirten Melodramas: »*Camille*«, einer Traviata ohne Musik und wie diese dem berüchtigten Romane des jüngeren Dumas mit amerikanischer Thatsächlichkeit nachgebildet. Aber der Tugendeifer des guten Mannes erschlaffte bald, vielleicht weil er zur richtigen Ansicht gelangte, dass zur Ausmistung dieses Augiasstalles herkulischere Kräfte gehören würden, als einem sehr irdischen Lord-Chamberlain zu Gebote stünden. Er konnte doch die Schneider nicht verbieten, ohne die »Empfindlichkeiten« unserer französischen Alliirten herauszufordern, und diese, welche im St. James' Theatre ein gewisses Aufsehen erregte und ein gewisses Publikum zog, hat sich doch ihre bewunderten Agaceries, ihre provocirenden Gesten und ihren berühmten Beinschlag als »*Grande duchesse*« schon in Kreisen gesucht, die weder zur Halb- noch zur Viertelwelt, sondern unter die Polizei-Aufsicht gehören. Er

konnte überhaupt dem Publikum den guten Geschmack nicht zurückgeben, der diesem seit lange abhanden gekommen war, so vollständig abhanden gekommen, dass Shakspeare in seinem eigenen Vaterlande weder ein Publikum findet, das seine Dramen verstehen und geniessen kann, noch Schauspieler, die sie zu spielen vermögen. Es blieb daher Alles hübsch beim Alten. Die Costüme der Tänzerinnen wurden nicht verlängert, die Beinschläge nicht idealisirt, die Repertoires nicht von neufranzösischen Sensationen gereinigt. Ja, in dieser Beziehung stellte sich gar bald heraus, dass wir keiner amerikanischen Importationen bedürfen, sondern dass die einheimische Industrie ganz im Stande ist, ihre eigenen »Traviatas« anzufertigen. So wird gegenwärtig in dem durch classische Erinnerungen geheiligten Drury-Lane-Theatre unter dem Titel: »*Formosa, or the Railroad to Ruin*« ein rührendes und erbauliches Melodrama mit glänzender, bekannte Strassen und Quartiere von London vor die Augen der Zuschauer zaubernder Scenerie gegeben, in welchem die Tugendheldin geradezu eine Nymphe des Haymarket, eine Strassendirne ist und die Geheimnisse des Prostitutions-Gewerbes mit einer jeden eingehenden Bericht ausschliessenden Umständlichkeit enthüllt werden. Der Verfasser ist einer unserer erfolgreichsten Sensationsdramen-Fabrikanten, Mr. Boucicault, von Geburt ein Irländer, von Gewerbe ein unter die Schauspieler gegangener Advocat und von Charakter ein Kosmopolit. Solche *tours de force* sind übrigens nur als Fiebersymptome der unter unseren Managers wüthenden Bankerottkrankheit bemerkenswerth, es sind *coups de desperation*, die wohl für den Augenblick zu verblüffen vermögen, aber in der That nicht ziehen. Unschuldigere *pièces de jambes*, zumal wenn sie mit einem entsprechenden Aufwand von Kolophoniumfeuer und von blassrothem, den schliesslichen Sieg der Tugend verherrlichenden Tricot rührend gemacht werden, lässt sich John Bull schon gefallen. Diese bilden daher mit den »*Extravagances*« und »Burlesken« die Stapel-Artikel unserer 85 privilegirten und der sittenrichterlichen Autorität des Lord-Chamberlain unterworfenen Theater der Hauptstadt. Was auf dem Wege der groben Posse geleistet werden kann, davon haben Sie ja auch in Wien handgreifliche Beweise in Fülle. Der distinguirteste Patron dieser Art von Dramatik ist der Prinz von Wales, dessen Erscheinen in den kleineren Theatern mindestens ebenso viel populäre Begeisterung erregt, als der Hauptkomiker, wenn er, als Liebhaberin verkleidet, einen beliebten Gassenhauer nach allen Regeln des Negergesanges schreit und springt. Die meisten unserer Theater sind gegenwärtig geschlossen, und ihre Sterne leuchten in den Provinzialstädten. Erst zu Anfang October, wenn auch der kleine Mann, Shopkeeper, Clerk, »einpferdiger Gentleman«, aus den für diese Gesellschaftsklassen eingerichteten Seebädern von Margate, Ramsgate, Bognor u. s. w. heimgekehrt, beginnt die Saison der »kleinen Leute«, welche bis Weihnachten dauert und dann auf der Bühne von der Saison der Kinder (Pantomimen) abgelöst wird. Während der nun zu Ende gegangenen Hauptsaison haben die Theater-Unternehmer unter der Ungunst der Verhältnisse schwer gelitten. Nichts wollte ziehen. Namentlich die Italienische Oper weiss ein Lied davon zu singen. Mit der Vereinigung der zwei italienischen Opern-Gesellschaften, die seit 25 Jahren einen vernichtenden Krieg gegen einander geführt hatten, von Her Majesty's Theatre, das vor zwei Jahren abbrannte, und von Coventgarden, das aus der Asche seines letzten Brandes wohl als das geräumigste, sicherlich als das geschmackvollste Opernhaus der Welt emporgestiegen ist, wurde dem Publikum eine »neue Aera«, eine Vereinigung aller Talente versprochen. Freilich Mr. Mapleson denkt und Gott lenkt. Mehrere der zu vereinigenden Talente blieben aus. Fräul. Lucca kam nicht; andere in dem Programm angekündigte Sterne erwiesen sich ebenfalls als Sternschnuppen. Aber die Tietjens, die sich hier wunderbar acclimatisirt, indessen trotz ihrer Anglicanisirung, ihres gereiften Embonpoints und ihres Matronenaussehens die Stimme gesegneter Klimate noch nicht verloren hat, war da, die Patti war da, die Nilsson war da und sorgte dafür, dass das Publikum durch anspruchsvolle Reclamen und marktschreierischen Humbug von ihrem Dasein unterrichtet wurde. Mario und Mongini waren da, und somit die einzigen grossen Tenoristen, die nach dem entschiedenen Fiasco des Herrn Wachtel in England noch zur Verfügung standen. Mr. Santley brauchte nicht erst zu kommen, denn dieser grösste der zeitgenössischen Baritons ist — *si fabula vera*, was allerdings bezweifelt wird — ein veritabler Engländer. Nur die Bassisten, an denen mindestens ebenso grosser Mangel zu herrschen scheint, als an den Tenoristen, blieben aus. Gleichwohl war die Opernsaison ein grosses Fiasco, das die bedeutenden Kräfte in einem wahrhaft kläglichen Repertoire abnutzte. Es heisst, dass sich der Unternehmer in »Schwierigkeiten« befinde. Das kann nicht auffallen. Alle seine Vorgänger, von Händel, dem ersten Director der Italienischen Oper in England, an bis auf Lumley, den Freund H. Heine's, sind diesen Schwierigkeiten im Bankerott-Gerichtshofe erlegen. Wir glauben nicht, dass es von dieser Regel eine einzige Ausnahme giebt. Warum sollte Mr. Mapleson eine Ausnahme sein?« Händel auf diese Weise zu den bankerotten englischen Opernunternehmern zu zählen, ist in England ganz gewöhnlich geworden, obwohl es durchaus grundlos ist. Nicht Händel war der erste Director einer italienischen Oper in London, sondern Heidegger, und dieser endete nicht im Bankerott. Als Händel einige Jahre Opernvorstellungen für eigene Rechnung gab, verlor er Geld dabei und gerieth in Bedrängniss; aber bei dem Vertrauen, welches seine Gesellschaft ihm schenkte, kam es nie zum Bankerott. Dieselbe Erfahrung machte er später bei den Oratorien-Aufführungen. Die Opernwirthschaft, welche noch heute im Schwunge ist, begann in London mit der Gesellschaft junger liederlicher Cavaliere, welche 1741 ihre Vorstellungen eröffnete; was seit jener Zeit folgte, war wesentlich immer dasselbe.

*** München.** Seit acht Tagen ist die bayrische Monarchie aus den Fugen wegen der Aufführung von Wagner's »Rheingold«. Lärm, Streit und Skandal die Masse, und alle Zeitungen voll von »Original-Correspondenzen«. Einstweilen können wir unseren Raum besser verwerthen und wollen erst das Ende, d. h. die auf den 29. August angesetzte, bisher aber noch immer nicht stattgefundene wirkliche Aufführung abwarten.

*** Kopenhagen.** Die Theater rüsten sich schon zum Beginn der neuen Saison. Die Oper wird endlich das langerwartete neue Werk des dänischen Componisten P. Heise: »Die Tochter des Pascha«, Text von H. Hertz, bringen und ferner, zum ersten Male, eine Wagner'sche Oper, den Lohengrin, hier aufführen. Darauf ist man, sowohl in kunstverständigen Kreisen, als im Publikum, besonders gespannt, da ein Misserfolg bei den herrschenden Vorurtheilen gegen die Zukunftsmusik, wozu bei manchen auch noch nationale Antipathien kommen, nicht zu den Unmöglichkeiten gehört. Es ist von Seiten der Theaterdirection indess alles Mögliche gethan, um den Erfolg zu sichern. So hat man z. B. den Kapellmeister Paulli und den Balletmeister Bournonville nach München geschickt, um dort das Werk bei der Aufführung zu studiren und die gemachten Erfahrungen zu nutzen. Herr Bournonville hat im Feuilleton eines Blattes auch dem Publikum bereits einen Reisebericht gegeben, worin mit lebhaften Farben der Aufenthalt in München und die liebenswürdige Zuvorkommenheit der dortigen »Autoritäten« gegen die nordischen Reisenden geschildert worden ist und die Oper als Kunstwerk zugleich sehr hoch gestellt wird. Bezeichnend genug, dass nicht der Kapellmeister, sondern der Balletmeister es ist, der hier zur Belehrung oder Bevormundung des Publikums das Wort ergreift. Der Balletmeister muss es allerdings, wenn es sich um Wagner'sche Opern handelt, am besten wissen. Man hat sich auch mit Wagner selbst in Verbindung gesetzt, der sich für die hiesige Aufführung natürlich lebhaft interessirt. Der ausgezeichnete schwedische Decorationsmaler Ahlgrensson malt Decorationen dazu u. s. w. Ausserdem studirt die Oper das dreiactige Singspiel »Villars-Dragoner« von Maillart ein und gedenkt zum Geburtstage Mozart's den 27. Januar den Don Juan in einer neuen Bearbeitung, welche in das unzusammenhängende Gewirre des alten verstümmelten Buches einigen Sinn bringt, aufzuführen. Hoffentlich wird dann auch das schöne Finale des zweiten Actes, worin namentlich die endliche Vereinigung des Ottavio mit der Donna Anna zu dem Lieblichsten gezählt werden muss, was Mozart überhaupt geschrieben, nicht ferner dem Knalleffect eines jähen Schlusses geopfert werden. Dass man mehrere Menschenalter nach Mozart's Tode dieses Finale überhaupt dem Publikum vorenthielt und vorenthalten durfte, wird eine minder barbarische Nachwelt sicher kaum begreifen können.

*** Stockholm.** Man gedenkt hier die Vorstellungen mit Don Juan zu eröffnen. Ferner werden ein neues Singspiel und »Lalla Rookh« und eine neue Oper »Ein Abend auf Haga« vorbereitet. Das Schauspiel wird den Shakespeare'schen »Sommernachtstraum« mit der Mendelssohn'schen Musik bringen.

*** Hamburg.** Der neue Director Herr Ernst aus Cöln hat das Stadttheater am 1. Sept. eröffnet. Das Orchester zählt 44 Personen, die Oper 23, das Schauspiel 24, das Ballet 7 und 20 Figurantinnen. Gastspielverträge sind abgeschlossen mit Frl. Geistinger, Frl. Clara Ziegler und Herrn Sontheim, auch hört man, dass Frl. Tietjens wahrscheinlich im December zu einigen Vorstellungen herüber kommen wird. An neuen Opern wird in Aussicht gestellt: Romeo und Julie von Gounod, Hamlet von A. Thomas, Der erste Glückstag von Auber, Der fliegende Holländer von Wagner und Astorga von Abert. Der Anfang am 1. Sept. wurde mit den »Hugenotten« gemacht, und am nächsten Tage folgte Schiller's »Demetrius« nach Laube's Ausarbeitung mit einer neuen Ouvertüre von Ferd. Hiller, welche der Componist selber dirigirte. Nach diesem Anfange zu urtheilen, geht unser Opernpersonal mit bescheidenen Mitteln, aber recht gutem Willen ans Werk.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. September 1869. **Nr. 37.** IV. Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

II.

(Die erste Aufführung des „Prometheus".) Man nimmt an, dass das Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus« zum Erstenmal am 28. März 1801 aufgeführt wurde. Diese Annahme gründet sich auf das Vorhandensein eines Theaterzettels, welcher jenes Datum trägt. Nun hat sich aber im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ein noch älterer Zettel vorgefunden, nach welchem das Stück eine Woche früher zur Aufführung kommen sollte. Ob nun diese Aufführung stattfand, oder ob sie, was doch wahrscheinlich ist, verschoben wurde, lässt sich jetzt nicht untersuchen. Vor der Hand scheint uns der Zettel schon deswegen einiger Beachtung werth, weil der deutsche Name des Stücks anders und Anderes genauer darin angegeben ist, als in dem bekannten Theaterzettel. Wir theilen hier den Inhalt des erwähnten Zettels mit, jedoch mit Ausnahme etwa der letzten zehn Zeilen, welche nur eine weitere Uebersetzung des ersten deutschen Textes sind.

Nachricht.

Samstag den 21ten März 1801. wird in dem Theater nächst der k. k. Burg, zum Vortheil der Mlle. Marie Casentini ein neues Ballet aufgeführt werden.

Genannt:

Die Menschen des Prometheus.

Ein mythologisches allegorisches Ballet von der Erfindung und Ausführung des Balletmeisters Herrn Salvator Vigano.

Die Musik ist von der Komposition des Hrn. Ludwig van Bethoven.

Die Dekorationen sind vom Herrn Platzer, Mitglied der k. k. Akademie der bildenden Künste und wirklichen Kammermahler Sr. Majestät des Kaisers.

Durchdrungen vom dankbarsten Gefühle für das gütige Wohlwollen eines so verehrungswürdigen Publikums, wird die Künstlerinn mit unermüdetem Fleisse, die Zufriedenheit Desselben ferner zu erwerben trachten.

Logen und gesperrte Sitze sind am Vorabend und am Tage der Vorstellung in ihrer Wohnung auf der Sailerstadt am Ende der Himmelpfortgasse Nro. 1017. im zweyten Stock zu bestellen.

Diejenigen Herren Abonenten, welche nicht gesonnen wären Ihre Logen und gesperrten Sitze beyzubehalten, werden gehorsamst ersucht, Ihre Entschliessung der Mlle. Casentini etwas früher, wenigstens Tags vorher gütigst wissen zu lassen.

Avviso.

Sabato 21. Marzo si darà nel Teatro presso la Cesareo-Regia Corte a benefizio della Signora Maria Casentini un Ballo nuovo

intitolato:

Gli Uomini di Prometeo.

Ballo favoloso allegorico d'Invenzione ed Esecuzione del Maestro di Ballo Signor Salvatore Viganò.

La Musica è composta dal Signor Lodovico van Bethoven.
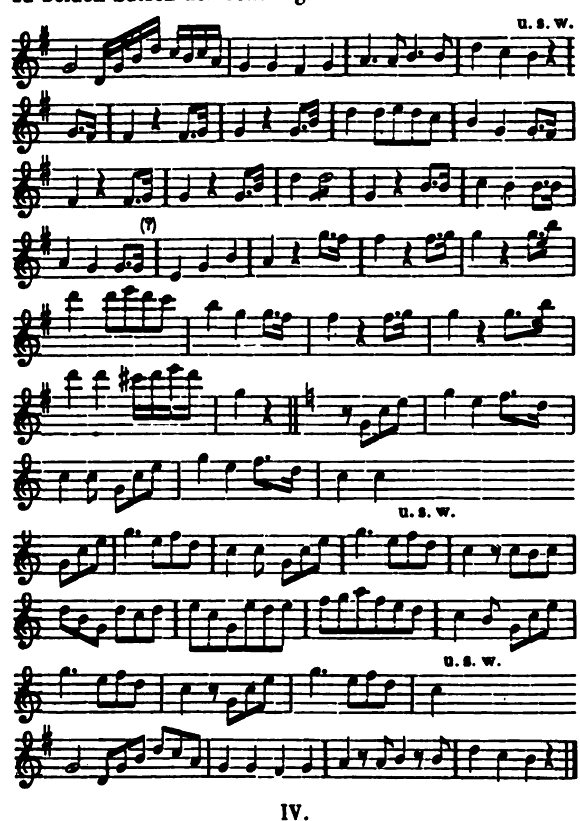
Le Decorazioni sono del Signor Platzer, ... etc. etc.

III.

(Ein bekannter Menuet.) Der Menuet, welcher im dritten Satz des Septetts Op. 20 vorkommt, ist auch in anderer Form dem zweiten Satz der Sonate in G-dur Op. 49 Nr. 2 zu Grunde gelegt. Es kann fraglich erscheinen, welche von beiden Formen die ältere ist, ob Beethoven den Menuet aus dem Septett in die Sonate hinübergenommen hat, oder umgekehrt. Das Septett wurde öffentlich aufgeführt am 2. April 1800 und kann nach den bisherigen Angaben nicht viel früher fertig geworden sein. Die Sonate wurde erst bei ihrem Erscheinen im Januar 1805 bekannt. Doch ist dieses Datum in Bezug auf die Entstehung nicht maassgebend. Auf einem Skizzenblatte, welches auf den oberen Notenzeilen einer Seite in Partitur den Anfang des dritten Satzes aus dem Septett für Blasinstrumente in Es-dur Op. 71 *), dann Arbeiten zur Scene und Arie »*Ah! perfido*« Op. 65 enthält, kommen auch Entwürfe zu beiden Sätzen der Sonate in G-dur Op. 49 Nr. 2 vor. Die Entwürfe zur Scene und Arie und zur Sonate sind so geschrieben, dass daraus nur auf ein gleichzeitiges Arbeiten an beiden Werken geschlossen werden kann. Eine Abschrift der Scene und Arie trägt von Beethoven's Hand die Aufschrift: »*Une grande Scene mise en Musique par L. v. Beethoven a Prague* 1796«. Wir haben aber Gründe, anzunehmen, dass das Werk nicht in Prag componirt wurde, sondern dass Beethoven es fertig mit nach Prag brachte und es dort nur ins Reine schreiben liess. Hierüber ein andermal. Jedenfalls reicht jenes Datum (1796) hin, die Entstehungszeit der Sonate sicher zu stellen. Der Menuet in der Sonate Op. 49 Nr. 2 ist also älter als der im Septett Op. 20.

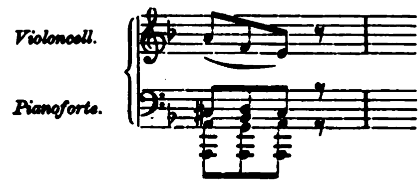
*) Das Vorkommen des Bruchstücks aus dem Septett Op. 71 ist ein Beweis, dass es früher entstand als die beiden anderen Werke.

Dem erwähnten Skizzenblatt entnehmen wir folgende zu beiden Sätzen der Sonate gehörende Bruchstücke:
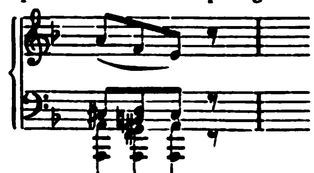


IV.
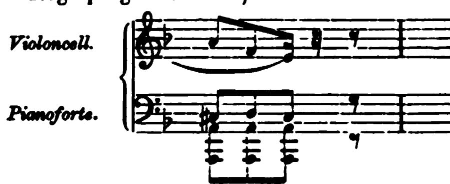
(Eine Stelle in der Sonate Op. 102 Nr. 2.) In der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1866 Seite 128 wird auf eine Stelle in der Sonate für Pianoforte und Violoncell in D-dur aufmerksam gemacht, welche in der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe anders lautet als in anderen Ausgaben. Es lässt sich darüber Folgendes mittheilen. Die Stelle, es ist der vierte Takt des zweiten Satzes, lautet in dem bei Artaria in Wien befindlichen Original-Manuscript genau so, wie in der Gesammt-Ausgabe, nämlich so:



Jedoch stand vor dem *b* früher ein ♮ und vor dem *g* ein ♯. Beide Zeichen sind wegradirt und hiess die Stelle im Original-Manuscript ohne Zweifel ursprünglich so:
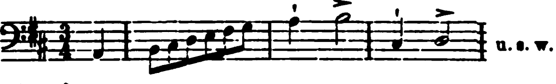


Es ist aber die Frage, ob das Autograph maassgebend sein kann. Beethoven hat bei den meisten grösseren Werken, namentlich in späterer Zeit, nicht das Original-Manuscript, sondern eine von ihm durchgesehene Abschrift zum Druck gegeben. Die revidirte Abschrift der erwähnten Sonate, welche der alten Artaria'schen Ausgabe als Vorlage diente und auf welcher sich noch das Verlagszeichen 2580 befindet, hat sich, nachdem die Breitkopf und Härtel'sche Gesammt-Ausgabe vollendet war, vorgefunden und hierin heisst und hiess die Stelle von Anfang an (denn Spuren einer Aenderung sind nicht bemerkbar, — ein Beweis, dass die Abschrift nach einer anderen Vorlage als nach dem Autograph gemacht war) so:
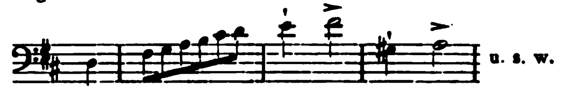


Eben so lautet die Stelle in der Simrock'schen Ausgabe, welche älter ist als die von Artaria und welche wieder eine andere Vorlage hatte. In der letzterwähnten Vorlage wird, wenn es eine Abschrift des Autographs war, wahrscheinlich Beethoven zuerst die Aenderung der ursprünglich wie im Autograph lautenden Stelle vorgenommen haben. Die gegenwärtige Lesart des Autographs lässt sich dadurch erklären, dass Beethoven später die Aenderung eintragen wollte, sie aber nicht ganz ausführte. Welche von den angeführten Lesarten als die endgiltige zu betrachten ist, kann wohl keinem Zweifel unterworfen sein.

V.

(Eine andere Stelle in der Sonate Op. 102 Nr. 2.) Das Fugenthema, welches dem letzten Satz der Sonate Op. 102 Nr. 2 zu Grunde liegt, ist in der Exposition nicht den strengen Regeln der Fuge gemäss beantwortet. Beethoven beantwortet das Thema, welches so anfängt:
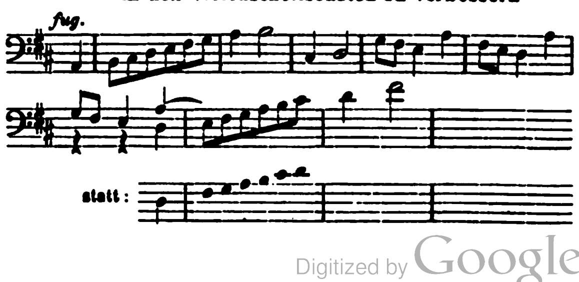


folgendermaassen:



Beethoven hat später an eine andere Beantwortung, an eine regelmässigere Einrichtung des Gefährten gedacht. Der Gedanke ist aber nicht zur Ausführung gekommen. In einem Skizzenheft, welches grösstentheils Arbeiten zum letzten Satz der neunten Symphonie enthält und etwa vier Jahre nach dem Erscheinen der Artaria'schen Ausgabe jener Sonate geschrieben wurde, findet sich folgende Bemerkung:

— in den Violonschellsonaten zu verbessern



Es lässt sich von dieser Andeutung, wenn man wollte, nicht Gebrauch machen, da Beethoven die Aenderungen in den Gegenstimmen (im 7. und 8., 19. und 20. Takt des *Allegro fugato*) nicht angegeben hat.

Unmittelbar nach obiger Andeutung findet sich noch Folgendes bemerkt:

> in der Sonate in As ist auch etwas welches in der geschriebenen vom Erzherzog anders ist.

Das hier gemeinte Werk ist die Pianoforte-Sonate Op. 110, von welcher der Erzherzog eine von Beethoven durchgesehene Abschrift besass, die aber in Verlust gerathen ist, so dass sich nicht angeben lässt, welche Stelle Beethoven meinte und welche Aenderung oder Abweichung er im Sinne hatte.

VI.
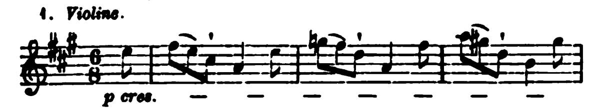
(Eine Berichtigung.) Schindler erwähnt in seiner Biographie (I, 79 ff.) die »Wiener Tonschule von J. Preindl« und bemerkt: »Wie viele Geisselhiebe hat nicht dieses Tonsetzlehrbuch des alten Reichs-Componisten von Beethoven auszuhalten gehabt!« — Nun erschien aber die »Wiener Tonschule« erst im Jahre 1827 um die Zeit, als Beethoven schon todt war. Seyfried gab sie nach dem Tode Preindl's heraus. Eine frühere oder andere Ausgabe hat es nicht gegeben. Das einzige Lehrbuch von J. Preindl, welches früher (spätestens 1814) erschien und Beethoven bekannt sein konnte, war dessen »Gesanglehre«, ein Werk, welches sich nur mit den Anfangsgründen zum Gesange beschäftigt und durchaus nichts Theoretisches über Composition u. dergl. enthält. Recensirt wurde die »Wiener Tonschule« in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 19. März 1828 und in der Berliner Allg. Musik. Zeitung vom 4. Juni 1828. Wem die Wiener Ausgabe des von Seyfried herausgegebenen Buches »L. v. Beethoven's Studien« zur Hand ist, findet Seite 126 des Anhangs eine ausführliche Anzeige des Werkes.
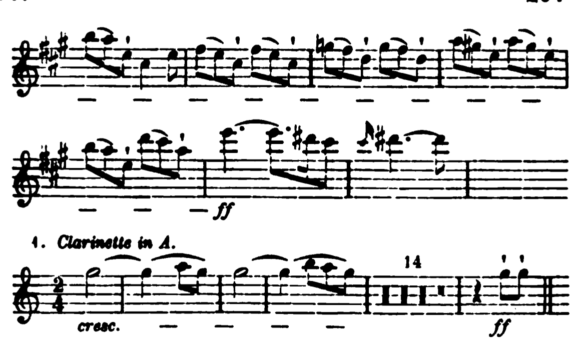
VII.

(cresc. — — — —.) Wir lassen einen kleinen Brief folgen, welcher an den Verleger Tobias Haslinger*) gerichtet ist und welcher den Beweis liefert, dass die nach einem *cresc.* stehenden kurzen Striche, wie man sie häufig in Beethoven'schen Compositionen findet, mit Absicht gemacht sind. Ohne Zweifel wollte Beethoven mit den Strichlein ein allmäliges und gleichmässiges Wachsen und Schwellen des Tons vom *piano* bis zum *mezzo forte*, dann bis zum *forte* u. s. w. andeuten. Die Bezeichnung wäre demnach gleichbedeutend mit einem: *crescendo poco a poco sin al forte etc.* Zur Veranschaulichung stehen hier einige Stellen aus der 7. und 9. Symphonie nach alten geschriebenen Orchester-Stimmen**), wo Beethoven die vom Abschreiber weggelassenen Striche selbst eingefügt hat, und zwar im ersten Werke mit einfachen, im andern mit Doppel-Strichen.
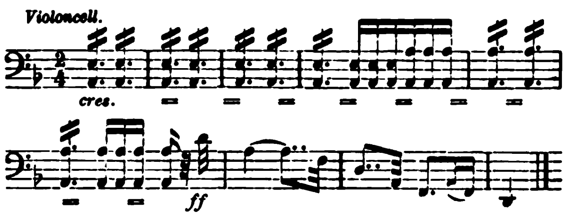
Aus der 7. Symphonie.

1. *Violine.*
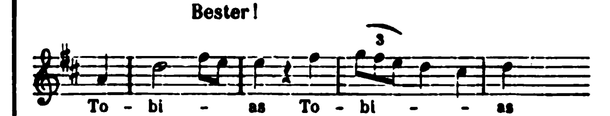




Aus der 9. Symphonie.



Erwähnter Brief lautet:

Bester!



Füllet den Zwischenraum aus, wenn ihr mich aber schändlich loben werdet, so werd ich mit der Wahrheit herausrücken — Beifolgend die *Correct.* Ich bitte gefälligst nachdem die Fehler corrigirt sind mir noch morgen zuzuschicken. Ich bitte allzeit nach *cres* = = = diese Art Strichelchen nicht zu vergessen. Gehabt euch wohl

Euer etc. etc. etc.
Beethoven.

[Adresse:]
An des Herrn Tobias
Hass u. die Herren lin
wie auch ger
wohl u. übel gebohren
allhier.

---

*) Der Brief ist ohne Datum. Die Firma »Tobias Haslinger« entstand im Juli 1826. Demnach lässt sich annehmen, dass der Brief im Jahre 1826 um die Zeit geschrieben wurde, als die Herausgabe der Ouvertüre Op. 117 und des elegischen Gesanges Op. 118 im Werke war.

**) Wir werden bei einer anderen Gelegenheit auf diese Stimmen zurückkommen.

Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

Geschichte des Concertwesens in Wien. Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. Wilhelm Braumüller. XV und 438 Seiten in gr. 8.

(Fortsetzung.)

Am 29. März 1840 fand das hundertste Gesellschafts-Concert seit der Gründung dieses Institutes statt. Die Statistik ergab, dass an Symphonien aufgeführt waren von: Beethoven 35, Mozart 20, F. Krommer 5, Haydn 4, F. Lachner 3, Worzischek, Onslow und Feska je 2, von Romberg, Ries, Schubert u. A. je eine.

Die früheren oratorischen Musikfeste wurden 1834, nach 18jährigem Schlummer, versuchsweise wieder erneuert, nämlich mit dem vermoselten Händel'schen Belsazar, und dann von 1837 bis 1847 regelmässig, wo sie

mit der ersten deutschen Aufführung des Elias von Mendelssohn am 14. November 1847 (als Todtenfeier für den Componisten) ihren Abschluss fanden. Bei dieser Gelegenheit wirkten tausend Musiker mit. Die Massenhaftigkeit blieb das charakteristische Kennzeichen dieser musikfestlichen Aufführungen und war zugleich eine der Hauptursachen, dass sie niemals zu wirklichem Gedeihen gelangten.

Die regelmässigen gemischten Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde blieben in altgewohntem Geleise und ihr Gang hatte bald das Ansehen des Schlendrians, weil sie sich gegen Norddeutschland, von wo damals durch Mendelssohn Schumann Gade u. A.*) die Bewegung ausging, in ähnlicher Weise abschlossen, wie das Metternichsche Oesterreich politisch. Die Folge hiervon war ein Stehenbleiben d. h. ein Zurückgehen auch hinsichtlich der Ausführung, die immer lässiger und mangelhafter wurde. Hierbei trat denn der in dem anfänglichen frischen Eifer verdeckte Uebelstand, dass Ausführung und Direction wesentlich in den Händen von Dilettanten sich befanden, immer nachtheiliger hervor. »Die Aufführungen der Symphonien«, schreibt Heinrich Adami darüber 1841, »geschehen nicht immer im Geist des Tondichters, und es dürfte in dieser Hinsicht die bei ausländischen Conservatorien bestehende Einrichtung, dass regelmässig auch die Professoren und ersten Künstler der Stadt unter den Mitwirkenden erscheinen, sehr der Nachahmung zu empfehlen sein. Diese Herren müssen sich doch weit besser auf solche Musiken verstehen, als die nur viermal im Jahr sich damit beschäftigenden Dilettanten«. »Man sieht«, fügt der Herr Verfasser hinzu, »wie die öffentliche Meinung auf das Entstehen von Künstler-Concerten hinzudrängen begann und sich mit dem associirten Dilettantenthum nicht mehr begnügte.« (S. 295.) Und man sieht daraus gleichfalls auch, dass der productive oder reproducirende musikalische Geist immermehr aus den Dilettantenkreisen zu schwinden begann. Jemehr sich die Concerte zu fachmässig künstlerischen Leistungen ausbildeten, destomehr trat der Dilettant in die stumme Rolle des Geniessenden zurück. Dies wird unter ähnlichen Verhältnissen immer der Fall sein; die Aufgabe des Kunstfreundes, sofern er sich an der Ausführung betheiligt, ist stets nur eine propädeutische. Das Zurückdrängen der Dilettanten-Aufführungen durch Künstler-Concerte erklärt sich zunächst aber nicht etwa daraus, »dass die Ansprüche des Publikums« (in diesem Falle »an grosse Orchesteraufführungen«) inzwischen »gewachsen waren« (wie der Verfasser S. 295 bemerkt), sondern daraus, dass das Concertwesen sich nach und nach consolidirt hatte und dadurch ganz von selbst in die Hände derjenigen gelangte, die dazu fachmässig gebildet und berufen waren. Die Musik, welcher Art sie nun auch sei, wird über kurz oder lang immer wieder an die Musiker zurückfallen. Es dauerte eine geraume Zeit, eine weite Strecke über die rechte Zeit hinaus, bevor sich bei unserer Wiener Gesellschaft eine Erkenntniss oder nur eine Ahnung dieses natürlichen Verhältnisses einstellte; man suchte die gesellschaftlichen Bedürfnisse vielmehr auf andere Weise zu befriedigen und gab von 1836 bis 1847 in jedem Fasching einen grossen öffentlichen Ball! Strauss und Lanner lieferten dazu neue Walzer und Quadrillen — die einzigen Componisten, welche in diesem ganzen Zeitraume Werke eigens für die Musikfreunde geschrieben haben. Vielleicht rechnete man dies auch zu der »Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen«, die man sich in den Statuten zur Aufgabe gestellt hatte. Dieses Hinüberhüpfen in das Gebiet des Tanzes wäre nun sicherlich der Anfang des Endes gewesen und das Jahr 1848 würde sodann dieses Ende herbeigeführt haben, wenn jene Gesellschaft nicht gleich bei ihrer Gründung eine vielgliedrige Aufgabe zu verwirklichen angefangen hätte, einem Baume gleich, der nach allen Hauptrichtungen eine Hauptwurzel entsendet und dadurch bei eintretenden Stürmen die Bilanz hält.

Die letzten Jahre vor 1848 waren allerdings eine schlimme Prüfungszeit für die concertirenden Musikfreunde. Aus ihren »Musikfesten« konnte nie etwas Bedeutendes werden, aber mit ihren vier jährlichen Gesellschafts-Concerten nahmen sie doch eine, wie es schien, völlig gesicherte Stellung ein. Nun erstand ihnen aber ein höchst gefährlicher Gegner 1842 in den Philharmonischen Concerten, die auf das Wiener Concertleben von grösstem Einfluss waren »als die ersten auf Grund ernsten Studiums und zahlreicher Proben zur technischen Vollkommenheit gebrachten Orchester-Concerte. . . Diese von den Orchestermitgliedern und dem Kapellmeister des Hofoperntheaters, Otto Nicolai, begründeten Concerte waren für das Wiener Musikleben epochemachend und wurden mit ungetheiltem Enthusiasmus begrüsst. Das erste philharmonische Concert fand am 27. Novbr. 1842 Mittags im grossen Redoutensaale statt. Dr. Becher preist es mit grösster Wärme in Nr. 12 der (damals von Aug. Schmidt neu ins Leben gerufenen) Wiener Musikzeitung. Er habe oft zu klagen gehabt, ,dass die Orchesteraufführungen hier nicht den gerechten Anforderungen entsprechen, die man in Wien stellen darf'. Nicht gegen die redlichen Bemühungen der Dilettanten sei er aufgetreten, aber er musste bedauern, ,dass nicht auch die Musiker als solche, d. h. alle Musiker als Körper zusammenstanden' und würdige Productionen veranstalteten.« (S. 314—315.) Obwohl höchst beifällig aufgenommen und im vollen Sonnenschein der öffentlichen Gunst stehend, »den Culminationspunkt unseres musikalischen Kunstvermögens« bezeichnend, wie die Wiener Musikzeitung 1845 sich ausdrückte, zeigten sie sich doch in einem bedenklichen Maasse abhängig von ihrem Begründer und Leiter, dem geistreichen, enthusiastischen, eitlen und als Dirigenten ausserordentlich tüchtigen Nicolai. Dies gewahrte man recht bei seinem Abgange nach Berlin (April 1847), wo sie unter Hellmesberger sen., Reuling und Proch nur noch kümmerlich bis 1850 ihr Dasein fristeten und dann stockten. Erst Ende 1854 wurden sie durch Carl Eckert wieder ins Leben gerufen. Diese philharmonischen Concerte waren unter Nicolai, wie der Herr Verfasser sagt, »eine glänzende, jedoch vorübergehende Erscheinung gewesen; die mächtigste Anregung zu besseren Zuständen, aber kein bleibender, fester Grundbau derselben. Vielleicht wären sie auch ohne Nicolai's Berufung nach Berlin in dem Kampf reactionärer Elemente gegen die etwas heftige und eitle Persönlichkeit Nicolai's vorzeitig untergegangen«. (S. 388.) Dies ist uns nicht ganz verständlich, mag aber immerhin gegründet sein. Eckert leitete sie bis 1860, wo er nach Stuttgart ging; sein Nachfolger Otto Dessoff seit 1861. Unter Nicolai und Eckert pflegte man das »Klassische« mit Beschränkung auf die älteren Symphoniker, und stellte sich hierdurch etwas in Gegensatz zu der »Gesellschaft der Musikfreunde«, die nunmehr im besten Flusse war, der Kunst der Gegenwart gerecht zu werden; Eckert's

*) auch einen »Benett« rechnet der Verfasser S. 294 zu den »hervorragenden Talenten norddeutscher Schule«, womit wahrscheinlich der Engländer Sterndale Bennett gemeint ist, dem wir aber nichts Hervorragendes nachzurühmen wüssten.

Nachfolger lenkte dann auch in modernere Bahnen ein, unter Beistimmung des Herrn Verfassers. Aber welcher Unterschied ist denn da noch zwischen beiden Concerten, und welcher Unterschied bestand von Anfang an, abgesehen von der mehr oder weniger klassischen Richtung? Dies sagt uns der Verfasser nicht und doch meinen wir, dass eben dort erst des Pudels Kern steckt. Das Auftreten der »Künstler« auf diesem Concertplatze nämlich bezeichnet zugleich eine Purification. Mit dem »philharmonischen Concerte« gelangte die Symphonie nicht nur zur Herrschaft (denn dieses war auch bei den Musikfreunden von Anfang an der Fall gewesen), sondern zur Alleinherrschaft, und der Vocalchor wurde vor die Thür gesetzt. Nach dem, was wir früher bemerkt haben, war dies ganz folgerichtig und insofern allerdings richtig. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte zeitweilig den Schaden davon, obwohl die Philharmoniker auch nicht fett wurden.

Bewies die »Philharmonie« nun den »Musikfreunden«, dass ein Concert ohne Chorgesang ebenso gut oder gar besser und feiner sei, so bewies ihnen der mit den philharmonischen Concerten etwa gleichzeitig (1843) unter denselben Einflüssen und durch dieselben Männer ins Leben gerufene Wiener Männergesangverein, dass der Chorgesang weit einfacher, zeitgemässer und populärer gehalten werden könne. Die Art der Entstehung in dem damaligen Oesterreich kam hinzu, ihm von vornherein eine politische Bedeutung und dadurch eine doppelte Anziehungskraft zu gewähren: der genannte Verein existirte factisch drei Jahre, ohne die polizeiliche Bewilligung zu seiner Existenz erlangen zu können. (S. 319.) Geschichte und Schicksale desselben sind im vorigen Jahre bei Gelegenheit der pomphaften Feier seines 25-jährigen Bestandes weit und breit bekannt geworden. Von Aug. Schmidt, dem Herausgeber der Wiener Musikzeitung, begründet, erwarb der Männergesangverein sich schnell den allgemeinsten Beifall: schon im nächsten Jahre musste er sich sogar vor dem kaiserl. Hofe in Schönbrunn produciren — aber sein Bestehen war von der Polizei immer noch nicht anerkannt! Bei dem allgemeinen Bankerott des wahren grossen Chorgesanges empfanden die Zeitgenossen einen ganz besonderen Reiz in diesem Sang und Trank »deutscher Männer« mit Politik und Bier, Liedertafeln und Sängerfahrten. Anfangs von weisen Behörden nur höchst widerwillig anerkannt, sind die Männergesangvereine dann nach und nach diejenigen musikalischen Versammlungen geworden, welche von regierenden und städtischen Behörden mit der grössten Zuvorkommenheit behandelt werden. Ja der Männergesang ist es allein, welcher in dieser Hinsicht für unser öffentliches Leben eine von den leitenden Gewalten sanctionirte Bedeutung hat. Ein Sängerfest, wie vor einigen Jahren das Dresdener, mit Staatspomp, officieller Vergeudung und Ministerreden können nur unsere vierstimmigen »Männer« zu Stande bringen. Versammelt sich irgendwo ein braver Chorverein zur Aufführung eines gediegenen Werkes, so bleiben die Behörden in gemüthlichster Ruhe und keine Stadt entfaltet ihre Fahnen. Der Wiener Verein scheint auch in dieser Hinsicht allen anderen den Rang ablaufen zu wollen, da selbst bei kleinen Spritztouren (wie die neulich nach Klagenfurt unternommene) die Jungfrauen mit Kranzgedichten und die Bürgermeister mit Standreden zur Hand sind.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus griechisch und deutsch mit kritischem und exegetischem Commentar und einem Anhang die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend herausgegeben von **Paul Marquard.** Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung 1868. Vorwort und Prolegomena XXXVII S.; Text, Commentar und Excurse 415 S.

Die vorliegende Ausgabe der harmonischen Fragmente des Aristoxenus, dieser geringen Ueberbleibsel zahlreicher leider verloren gegangener Schriften eines der bedeutendsten griechischen Musiker,*) verdient durch ihre gründliche und genaue Benutzung der vorhandenen Quellen sowohl, als durch die Kenntnisse, welche der Herausgeber auf dem Gebiete der alten und modernen Musik zeigt, nicht allein die Anerkennung der Philologen, sondern auch aller derjenigen Musiker, welche sich eingehend mit der Geschichte ihrer Kunst beschäftigen. Wir müssen es hier gleich zu Anfang mit besonderem Lobe hervorheben, dass Herr Marquard mit seiner Arbeit sich nicht einseitig auf den Standpunkt des gelehrten Philologen stellt, sondern dass er gleichzeitig sein Werk wirklich zur Förderung der musikgeschichtlichen Forschung und Belehrung unternommen hat. Gerade seiner grossen Liebe und Verehrung für die Musik und seinen nicht unbedeutenden Kenntnissen in derselben verdanken wir es, dass er auch auf die mit den alten Sprachen weniger vertrauten Musiker Rücksicht genommen und Alles, was in seinen Kräften stand, gethan hat, denselben das Verständniss für die alten Musiktheorien möglichst zu erleichtern. Er drückt sich hierüber selbst in der Vorrede S. VIII folgendermaassen aus: »Die deutsche Uebersetzung ist hinzugefügt, überhaupt die Ausgabe in deutscher Sprache gemacht worden, um auch unter den Musikern denjenigen, welche sich mit der Geschichte der Musik wissenschaftlich beschäftigen, denen aber die Quellen in der Ursprache zu lesen nicht vergönnt ist, diese allmälig zugänglich zu machen. Auf diese Klasse von Lesern ist nun auch bei der Ausarbeitung des exegetischen Commentars fortgesetzt Rücksicht genommen worden; ich habe daher allen Ausführungen aus anderen Schriftstellern, so weit sie irgend für das Verständniss der vorliegenden Stelle wichtig waren, eine deutsche Uebersetzung beigefügt, um sie möglichst in den Stand zu setzen, selbst prüfen und urtheilen zu können. So ist denn auch Manches in diesem Commentar nochmals gesagt worden, was Männern von Fach oder den der alten Sprachen Kundigen schon von anderen Orten her bekannt sein wird. Dagegen habe ich der starken Versuchung, bei jeder Gelegenheit auf die neueren und neuesten Forschungen kritisch einzugehen, nach Kräften widerstanden, da ein solches Eingehen auf alle möglichen naheliegenden Fragen, wozu die betreffende Stelle nicht direct zwang, in einen Commentar zum Aristoxenus nicht gepasst hätte.« Und wir müssen dem Herausgeber das Zeugniss geben, dass ihm das von ihm selbst hier Angedeutete in glücklicher Weise gelungen ist, wenn wir vielleicht auch in wenigen kleinen Einzelnheiten ein Mehr oder Weniger gewünscht hätten. Seine Uebersetzung ist bei aller Schwierigkeit des behandelten Gegenstandes klar und verständlich und sein Commentar streng bei der Sache bleibend ohne Umschweife und frei von Parteilichkeit, wirklich zum Verständniss des Autors dienend. In Bezug auf die deutsche Uebersetzung erlaube ich mir noch die Bemerkung zu machen, dass der Herausgeber den Werth der-

*) Aristoxenus hat im 4. Jahrhundert vor Christo gelebt; über sein Leben und seine Schriften s. Rud. Westphal's Harmonik und Melopoeie der Griechen. Leipzig 1863 S. 87 u. f. — oder wörtlich eben so in der zweiten Ausgabe von Westphal's Metrik, welche auch die Harmonik enthält.

selben entschieden unterschätzt, wenn er glaubt, sie sei nur für den des Griechischen Unkundigen oder weniger Kundigen erwünscht. Durchaus nicht! Eine gute Uebersetzung einer so speciell schwierige technische Dinge behandelnden Schrift ist an und für sich schon ein Commentar für die Auffassung des Herausgebers, für den ihm auch der philologisch gebildete Leser dankbar sein wird.

Der Text der harmonischen Fragmente beruht in der vorliegenden Ausgabe auf einer völlig neuen Grundlage. Was bisher von Mittheilungen aus Handschriften des Aristoxenus veröffentlicht worden ist, beschränkte sich auf die Angaben Meibom's, welchem ausser seiner von J. J. Scaliger her überkommenen und von Meursius bereits abgedruckten Handschrift noch die Collationen dreier englischer zu Gebote standen; und ferner auf die Angaben Friedr. Bellermann's, welcher in seiner Ausgabe des *Anonymus de musica* zu den mitgedruckten Parallelstellen des Aristoxenus die Lesarten aus zwei Leipziger Handschriften bekannt gemacht hat. Marquard hat nun seiner Ausgabe eine Handschrift aus dem zwölften Jahrhundert zu Grunde gelegt, welche sich zu Venedig befindet, und, obgleich sie bereits von Fabricius unter dem Artikel Aristoxenus und auch in dem Katalog der *Bibliotheca Marciana* genannt wird, dennoch bisher unberücksichtigt gelassen worden ist, offenbar aus einem gewissen Misstrauen, weil man allgemein der Ansicht war, die Musikerhandschriften seien alle sehr jung.

Die Beschreibung dieser Handschrift giebt uns der Herausgeber sehr ausführlich von S. XII in den *prolegomenis;* und ich will hier nur anführen, dass sie aus 95 Pergamentblättern in gr. 4to besteht und folgende musikalische Schriften enthält: 1) Fol. 1—8 Die *introductio musica* des Pseudo-Euklid, 2) Fol. 9—16 Euklid's Theilung der Saite, 3) Fol. 16—66 die in Rede stehenden harmonischen Fragmente des Aristoxenus, 4) Fol. 67—91 Alypius' Einleitung in die Musik, und schliesslich 5) Aristoxenus' rhythmische Fragmente, so dass die Handschrift auch für die Bearbeitung anderer musikalischer Schriften des Alterthums von Wichtigkeit ist. — Ueber das Verhältniss dieser Handschrift zu den anderen erwähnten des Aristoxenus spricht sich Marquard im Folgenden ausführlich und mit philologischer Genauigkeit aus, was ich indessen der Kürze wegen übergehen muss und den Leser auf das Buch selbst verweise. Ein Blick auf den Stammbaum (S. XXXII) wird jedem einigermaassen Kundigen die nöthige Klarheit verschaffen.

Den Inhalt der Schrift hat zuerst Antonius Gogavinus bekannt gemacht, welcher indessen nur eine lateinische Uebersetzung (zugleich mit der Harmonik des Ptolemaeus) gegeben hat, Venedig 1542. Diese Uebersetzung, welche jetzt nur noch in wenigen Exemplaren existirt, ist nach dem Zeugniss Meibom's ganz unzuverlässig, obgleich derselbe die Handschrift, nach welcher Gogavinus übersetzt hat, für besser hält, als die, welche ihm selbst zu Gebote gestanden hat. Die erste griechische Ausgabe hat Joh. Meursius (zusammen mit dem Alypius und Nicomachus) veranstaltet, Leiden 1616, welche ebenfalls noch ohne besonderen Werth ist, worauf dann als ein bedeutender Fortschritt die Ausgabe des Marcus Meibom in seinen *septem auctores musicae*, Amsterdam 1652, folgt. Seitdem sind die harmonischen Fragmente nicht wieder edirt. Mit Recht sagt daher Marquard zu Anfang der Vorrede: »Alle diejenigen, »welche es wissen oder selbst erfahren haben, was es heisst »einen Schriftsteller, an welchen seit mehr als zweihundert »Jahren keine Hand gelegt worden ist, so viel wie möglich nach »den jetzt geltenden Principien der philologischen Wissenschaft »behandeln, werden die Schwierigkeiten von selbst ermessen »und eine billige Nachsicht walten lassen«. Doch fährt er fort, dass er daher allen den Männern, welche ihn mit Rath und That bei seiner Arbeit unterstützt hätten, zu Dank verpflichtet sei und von diesen nennt er vor Allen den Professor Dr. Studemund in Würzburg, welcher selbst eine Ausgabe der griechischen Musiker beabsichtigte, aber, nachdem er von Marquard's Unternehmen erfahren, letzterem bereitwilligst seine mit grosser Genauigkeit gemachten Collationen abgetreten habe. So haben wir denn jetzt eine Ausgabe vor uns, deren Genauigkeit in Bezug auf die verglichenen Handschriften durch die Kenntnisse und die Gewissenhaftigkeit zweier Männer wie Studemund und Marquard sicher genügend verbürgt ist.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ München, 1. Septbr. Die hiesige Hofbühne ist seit einigen Tagen um ein interessantes Experiment reicher. Schade nur, dass es so kostspielig war und für sich allein ungeheure Summen verschlang, mit denen man, wären sie besser verwendet worden, so viel Schönes hätte zu Stande bringen können. Für den 29. Aug. war die erste Aufführung von Wagner's Rheingold angekündigt. Hunderte von den Bewunderern des Meisters und zahlreiche Neugierige waren herbeigeströmt, um das neue Werk zu sehen. Leider vergebens. Die Aufführung unterblieb, weil nach der Behauptung des Herrn Hofkapellmeisters Richter und einiger seiner Gesinnungsgenossen die Inscenirung noch zu mangelhaft war. Alle diejenigen aber, die der am vorhergehenden Freitag vor einem grossen Zuhörerkreis stattgefundenen Hauptprobe beigewohnt hatten, wussten einen anderen Grund anzugeben: die neue That des Meisters der Zukunftsmusik ist keine Heldenthat. Das Werk erwies sich als so schwach und wirkungslos, dass selbst aus der zahlreich vertretenen Partei seiner Anhänger keiner ein Beifallszeichen zu geben wagte. Diejenigen, die unter den Zuhörern überhaupt einer anderen Richtung angehörten und ihre besondere Meinung über die Musik Wagner's zu vertreten wussten, entfernten sich entweder kopfschüttelnd oder in flammendem Unmuthe. Trotz der neugemalten herrlichen Decorationen, trotz der bewundernswürdigsten scharfsinnigsten Künste der Maschinisten, trotz der blendenden Costüme, trotz des mit riesigem Fleisse durchgeführten Umbaues der Bühne, trotz des auf die Zahl von über 120 Personen vermehrten Orchesters, trotz aller Mühen, trotz des Aufgebotes der aufopfernden Hingebung fremder und einheimischer Gesangskräfte fiel das »Rheingold« selbst vor einem Parterre von Wagnerianern durch. Es musste dahin kommen, denn das Textbuch ist über die Maassen langweilig, die Handlung entbehrt jeden Fortschrittes, wie die Personen jeder Charakteristik, und die Musik ist das Oedeste und Trostloseste, was wohl je aus der Feder eines Tonsetzers geflossen ist. Wären Text und Musik nur einigermaassen brauchbar, so würde die Aufführung nicht am Hängenbleiben einiger Decorationen gescheitert sein. Bei der nicht zu schildernden Complicirtheit der Mechanik (denn die Anforderungen, die Wagner an den Maschinisten stellt, sind ganz exorbitant) wird überhaupt nie eine Aufführung, selbst bei den sorgfältigsten und umfassendsten Vorbereitungen, ohne einzelne Störungen möglich werden. Es ist der innere Unwerth des Werkes selbst, der es zu Falle gebracht hat. Wagner wird allmälig schwach und alt; die Kunstgriffe und Formen, die er bisher gebraucht hat, erscheinen abgenutzt, Reminiscenzen und matte Stellen häufen sich, die Schminke verbrauchter Effecte thut ihre Schuldigkeit nicht mehr, Niemand wird mehr getäuscht, überrascht, geblendet, die Armuth und innere Leerheit des ganzen Systems der Zukunftsmusik tritt in völliger Nacktheit zu Tage. Die meisten Hörer mögen gedacht haben: dieses Rheingold ist nicht mein Gold, es ist überhaupt kein Gold.

Von Seiten der königl. Intendanz wurden keine Kosten gescheut, um das neue Werk in würdigster Weise vorzuführen. Die Ausstattung war ganz überaus prachtvoll. Ueberall suchte man den Wünschen und Vorschriften des Tonsetzers bis aufs Aeusserste gerecht zu werden. Die Sänger thaten ihr Bestes und waren auch nur vorzügliche Kräfte beschäftigt. Das Orchester war im Fegefeuer aller möglichen Proben mit Erfolg gehetzt und geröstet worden. Die Direction lag in den Händen eines begeisterten Anhängers des Componisten. Seit Monaten war das ganze musikalische Interesse nur auf dieses Werk gerichtet gewesen, ihm jede Rücksicht auf die Ansprüche des Publikums, auf die Rechte anderer Meister, auf die Schonung der Gesangs- und Instrumentalkräfte geopfert worden. Es ist daher eine Frechheit, wenn die Anhänger Wagner's, um dieses Missgeschick zu beschönigen, behaupteten, man habe es an Fleiss und Aufopferung fehlen lassen.

Die Operndichtung: »Der Ring des Nibelungen«, zu der »Das Rheingold« ein 2½ Stunden ununterbrochen spielendes und einen ganzen Abend füllendes Vorspiel bildet, ist seit 1863 in den Händen des musikalischen Publikums. Man hat zu dem schwerverständlichen Werke Commentare geschrieben (z. B. »Der Ring des Nibelungen. Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagner's von Franz Müller«) und es, wie alle früheren Texte, als die bewundernswürdigste Leistung nicht allein auf dem Gebiete der Operndichtung, sondern auch auf dem der Poesie überhaupt hinzustellen gesucht; ja es hat an hirnverbrannten Skriblern nicht gefehlt, die nicht nur Wagner's Namen in Eine Linie mit Schiller und Goethe gebracht, nein, die ihn über diese Männer erhoben haben. Wagner hat nach ihrer Lehre nicht allein Mozart und Beethoven weitaus übertroffen, er hat auch Goethe und Schiller, der anderen armen Poeten nicht zu gedenken, in den Schatten gestellt. Darf man sich wundern, dass der Grössenwahnsinn endlich des Meisters Sinne umnebelte? Es wäre ein Leichtes, die ergötzlichste Blumenlese aus den Stabreimen des Rheingoldes hier zu geben. Wer sich eine heitere Stunde verschaffen will, der mag sich das Textbuch zur Lectüre wählen. Wir setzen jedoch bei den Lesern dieses Blattes die Bekanntschaft mit ihm voraus und wenden uns sofort zur Betrachtung der Musik. Auch sie war früher bereits durch den Druck bekannt gegeben (Clavierauszug, Mainz bei Schott). Jaell und der unvermeidliche H. Cramer, der Gelinek unserer Zeit, haben sogar schon Clavierphantasien daraus besorgt. Wie alle Wagner'schen Opern, besteht auch das »Rheingold« nur aus einer Aneinanderkettung einzelner Motive. Jede Person des Stückes tritt mit einem besonderen ihr eigenthümlichen Thema auf. Ausserdem ist der Meister mit einem rührenden Fleisse bestrebt, jedes Wort, das auf der Bühne gesungen wird, im Orchester auszumalen. Auf diese Weise hört man in kunstvoller Verschlingung und frappanter Instrumentation allerdings eine Masse charakteristischer und treffender Motive, aber nie ein ganzes Stück. Man kommt sich vor wie Jemand, dem unter dem Titel eines Romans eine Sammlung von Sentenzen geboten wird, deren jede für sich recht weise und klug erdacht sein mag, die aber fortlaufend doch nie eine fesselnde Geschichte zu bilden vermögen. Während man einen oder zwei solcher Sprüche jeden Tag mit Behagen lesen kann, bringen Tausende derselben auf Einmal eingenommen die Natur und den Geist in Verwirrung und Verzweiflung. Der Oper fehlt es zum Unglück auch an Chören und an einem Marsche — den Glanzstücken anderer Wagner'scher Opern — und so zieht sich denn der langweiligste und trostloseste Einzelngesang stundenlang ohne Unterbrechung hin. So sang man in den Tagen Caccini's und Rinuccini's, als die ersten Opernversuche gewagt wurden; nein, man sang selbst damals besser. Das seltene Zusammensingen der drei Rheintöchter vermag für den Mangel jedweder Ensemblestücke nicht zu entschädigen. Nur einmal, flüchtig vorübergehend, gestaltet sich die auffällige und ermüdende Recitation zu einer Melodie, aber was will das heissen! Bedeutend ist nur die Scene der Erda. (Schluss folgt.)

Nachschrift der Red. Das »Rheingold« soll den »Neuesten Nachrichten« zufolge schon in nächster Zeit zur Aufführung gelangen, da angeblich Herr Vogl sich zur Rolle des Wotan bereit erklärt und der Solo-Repetitor Herr Eberle, auch ein in die Geheimnisse des Wagnerianismus tief Eingeweihter, zur Uebernahme der Direction den Muth gefasst hat.

* **Prag.** *F. D.* Das wichtigste Ereigniss auf musikalischem Gebiete, das allenthalben von sich reden macht, ist die Aufführung von Gounod's »Romeo und Julie«, welche im čechischen Theater stattgefunden hat. Wer die hiesigen Theaterverhältnisse und insbesondere das čechische Theater kennt, muss staunen über die in jeder Beziehung musterhafte Vorstellung. Als Leiter des Orchesters fungirt der auch in Deutschland bekannte Pianovirtuos Smetana, Componisteur der vorzüglichen Opern: »Die Brandenburger in Böhmen« und »Die verkaufte Braut«. Das Theaterorchester ist, wenn auch an Zahl der Mitglieder geringer, als das am deutschen Theater, doch in Exactheit und Präcision demselben zum mindesten nicht nachstehend. Das nationale Ehrgefühl wirkt allseitig anspornend, und mit Lust und Liebe wird da gewirkt, zumal die musikalische Befähigung den Čechen sprichwörtlich mit der Muttermilch verliehen ist. Sonntag kommt hier aus Anlass der Hussfeier das Löwe'sche Oratorium: »Johannes Huss« mit massenhafter Besetzung zur Aufführung. Vorzüglich zwei Vereine sind es, die hier thätig sind: der čechische Künstlerverein »Umělecká beseda« und der Gesangverein »Hlahol«, der wohl seines Gleichen nirgends finden wird. Erst kürzlich haben diese Vereine mit der Aufführung von Liszt's Legende von der heiligen Elisabeth allgemeine Anerkennung sich erworben. (Wir können nicht umhin einen Zweifel auszudrücken, ob jener Gesangverein demnach wirklich weiss, was sich für Gesang eignet; die Wahl einer solchen Musik ist kein gutes Zeugniss dafür. *D. Red.*) Im deutschen Theater beginnt jetzt ein reges Leben; die Wintersaison wird mit der Sophokleischen Tragödie: Oedipos auf Kolonos (Musik von Mendelssohn) eröffnet. Hat die Direction im vergangenen Jahre mit der vollständigen Darstellung der Antigone alle Zweifel über das etwaige Gelingen dieses Werkes niedergeschlagen, so ist dem »Oedipos« der Erfolg im vorhinein gesichert, nachdem mittlerweile Künstler wie Publikum für diese Gattung von Drama empfänglich gemacht worden sind.

* **Bonn.** Durch Beschluss der hiesigen Stadtverordneten-Versammlung ist Herr J. W. von Wasielewsky in Dresden zum städtischen Musikdirector hierselbst erwählt worden und wird seine Stelle mit dem 1. October d. J. antreten. Herr v. Wasielewsky, der verdiente Verfasser des Buches über die Violine und ihre Meister, welcher sich bereits früher durch sein Leben Schumann's literarisch bekannt gemacht hat, hat bereits in den Jahren 1852—1855 die hiesigen musikalischen Bestrebungen geleitet und damals durch seine eingreifende und anregende, in aufopfernder Weise nur seinem Amte gewidmete Thätigkeit sich um die hiesigen Aufführungen und das hiesige Musikleben anerkannte Verdienste erworben. Wir freuen uns, dass die Erinnerung an diese Verdienste die Väter unserer Stadt bewogen hat, ihm die inzwischen gegründete und augenblicklich zur Erledigung kommende Stellung des städtischen Musikdirectors zu übertragen, und hoffen, dass er als solcher in gleicher Frische und Lebendigkeit wie früher seine Aufgabe erfassen und zur Förderung unseres musikalischen Lebens beitragen wird, damit dasselbe allmälig einem Standpunkte entgegengebracht werde, der der Vaterstadt Beethoven's würdig ist.

* Magyarische Musikheroen. Ein »Etymolog« in der Wiener »N. fr. Presse« schreibt: »Die drei Leuchten ungarischer Sprachforschung Hunfalvi, Toldi und Ballagi trugen früher die urmagyarischen Namen Hundsdorfer, Schädel und Bloch. Vámbéry, der ‚vaterländische Centralasien-Erforscher' entpuppt sich bei genauerer Untersuchung als Mauthner. Der Führer der äussersten Linken im Landtage, der ‚Asiate' Iranyi, hiess einst Halbschuh, und hinter den ‚vaterländischen Musik-Heroen' Mosonyi und Remenyi bergen sich die guten Deutschen Brandt und Hofmann (»gut« will sagen hinsichtlich ihres Namens).« Aber wir wissen noch einen anderen verkappten Magyaren zu denunciren, und keinen Geringeren als Franz Schubert. Das Verdienst, ihn als solchen erfunden zu haben, müssen wir aber bescheiden ablehnen; es gebührt Hrn. Prof. Stark in Stuttgart. In seiner schon Nr. 34 angeführten Skizze von Schubert sagt er über die grosse Cdur-Symphonie: »Betrachten wir diese Schubert'sche Sinfonie in C-dur, die siebente in der Reihe, die einzige die uns vollständig vorliegt: reicht sie in äusserem Umfang wie innerem Gehalt nicht völlig an jene neun des Grossmeisters und ist doch wieder ganz anders? Um nur einen Unterschied hervorzuheben: jene neun wehren sich gegen jegliche Deutung, und auch der scharfsinnigste Beethoven-Erklärer kommt sich ihnen gegenüber bald vor, wie Polonius mit der Wolke, die ihm bald ein Kameel, bald ein Wiesel dünkt; aber die Schubert'sche Sinfonie — sprechen ihre Töne nicht von selbst wie ein magyarisches Epos, dessen Sänger, sonst ein guter Oesterreicher, doch unwillkürlich im Finale den Aufschwung des edlen Volkes prophezeit, wo es wieder mit den Rächertritten des steinernen Gastes triumphirend über die Weltbühne schreitet?« (S. 325 der Deutschen Vierteljahrsschrift für Juli bis September.)

* Soeben geht uns die betrübende Nachricht zu, dass der ausgezeichnete Philolog und Musikschriftsteller Prof. Otto Jahn in Göttingen, wo er sich bei Freunden aufhielt, am 9. September gestorben ist, erst 56 Jahre alt. Für die Weidmann'sche Sammlung der Handbücher zur griechisch-römischen Geschichte gedachte er die Griechische Archäologie zu schreiben, und in musikalischen Kreisen sah man seit lange mit Spannung dem Leben Beethoven's entgegen, für welches er seit 20 Jahren Materialien gesammelt hatte. Vertrauten Freunden war es allerdings kein Geheimniss mehr, dass die Beethoven-Biographie bei zunehmender Kränklichkeit und dem unerwartet schnellen Verfall der Kräfte definitiv aufgegeben war. An Lobrednern dieses trefflichen Mannes fehlt es uns nicht, wohl aber an Nachfolgern von gleicher Begabung und Gelehrsamkeit.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. September 1869. **Nr. 38.** IV. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Die Coloristen.

Beitrag zur Geschichte des Orgelspiels im XVI. Jahrhundert

von **A. G. Ritter.**

Dem epochemachenden Aufschwunge des deutschen Orgelspiels durch Arnolt Schlick sen. folgt eine Zeit der Ohnmacht und Dürftigkeit, die sich fast durch den ganzen noch übrigen Theil des 16. Jahrhunderts, und das sind reichlich drei Viertheile, hindurchzieht, ja mit ihren letzten Ausläufern noch in das folgende hineinreicht. Schlick steht mit seinem Buche vom Jahre 1512*) vollkommen isolirt. Wie sich Nichts auffinden lässt, was vorbereitend und fördernd für ihn wirkte, so sind auch keine Nachfolger, weder unmittelbare, noch wenigstens nahestehende, nachzuweisen. Es tritt nach ihm und plötzlich eine vollkommene Stille ein, in welcher kein Hauch von schaffender Kraft zu spüren ist, und deutsche Orgelspieler ausgestorben zu sein scheinen. Nach vollen 60, für unsere Orgelliteratur in jeder Beziehung unfruchtbaren Jahren begegnen uns wieder die ersten Documente, die von einer gewissen Thätigkeit, freilich zweifelhaften Werthes, Zeugniss geben. Schliessen wir aus ihnen auf das Vorausgegangene, so haben während dieser Zeit die deutschen Orgler sich der anstrengenderen Mühe des eigenen Schaffens entschlagen und vorgezogen, gegenüber den Gesangscomponisten in das billige Verhältniss von Kostgängern zu treten, die, undankbar genug, das Empfangene nicht in der ursprünglich einfachen und kräftigen Gestalt, sondern mit einer von ihnen gefertigten ganz besonderen Brühe, Coloratur genannt, zugerichtet, — leider auch zernichtet, — verbrauchten und zum Verbrauch anboten. Die Blüthe dieser gewürzreichen, gleichwohl geschmacklosen organistischen Kochkunst fällt in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts; die Frucht besteht in einer Anzahl dickleibiger Bücher, in der deutschen Buchstaben-Tabulatur gedruckt und meistens aus Süddeutschland stammend. Vier-, fünf-, acht- bis zwanzigstimmige Gesänge sind hier unter Weglassung des Nicht-Greifbaren und unter naivster Hintansetzung der harmonischen Gesetze mit einem reichen Aufwand von Coloraturen für die Orgel zurechtgemacht. Ich getraue mir nicht, unter der grossen Masse des in solcher Gestalt Gebotenen auch nur einen einzigen Satz herauszufinden, der für uns noch geniessbar wäre. Erst in den letzten Sammlungen dieser Art kommen zunehmend eigentliche Orgelsätze und zwar zunächst von Italienern vor, aber sie sind entweder von dem deutschen Herausgeber selbst colorirt, oder werden unter der ausdrücklichen Voraussetzung mitgetheilt, dass der Spieler »seine eigene Coloratur« hinzufüge. Vollkommen überwunden ist diese Zeit der Oede und Dürre erst beim Abschluss des zweiten Jahrzehnts vom 17. Jahrhundert, wo mit dem Erscheinen der Scheidt'schen in Noten gedruckten Sammlung eine wesentlich bessere oder vielmehr eine ganz andere Zeit beginnt und mit der Coloratur zugleich die deutsche Buchstabentabulatur, wenigstens im Druck, verschwindet.

Die Meister und Werke der edlen Colorir-Kunst, auf welche das Folgende sich gründet, sind:

1. Elias Nicolaus Ammerbach: »Orgel- oder Instrument-Tabulatur«. (Leipzig) 1571.
2. Bernhardt Schmid: »Zwei Bücher einer neuen künstlichen Tabulatur auf Orgel und Instrument«. Strassburg, 1577.
3. Elias Nicolaus Ammerbach: »Orgel oder Instrument Tabulaturbuch«. Nürnberg (1583). Veränderte Ausgabe von Nr. 1.
4. Jacob Paix: »Ein schön nutz- und gebreuchlich Orgel Tabulaturbuch«. Laugingen, 1583.
5. Bernhard Schmid: »Tabulaturbuch von allerhand auserlesenen — — Präludiis, Toccaten, Motteten — — und Fugen. — — — von den berühmtesten Componisten deutsch und Welscher Land auff Orgeln und Instrumenten zu gebrauchen — — — colorirt, in die Hand accomodirt«. Strassburg, 1607.
6. Johann Woltz: »Nova Musices Organicä Tabulatura«. Basel, 1617.

*) S. Monatshefte für Musikgeschichte, 1869, Nr. 7 und 8.

Ist es schon an und für sich auffallend genug, die von Schlick eingeschlagene gerade Bahn ohne Weiteres aufgegeben und mit einer fernabführenden vertauscht zu sehen, so erscheint die total verkehrte und unfruchtbare Richtung der deutschen Orgelspieler, wie sie sich in den genannten Büchern abspiegelt, um so unbegreiflicher, als in demselben Zeitraum ausgezeichnete Meister zahlreiche und tüchtige Gesangswerke schufen, wohlgeeignet, mittelbar die Schaffenskraft auch derer zu beleben, deren Thätigkeit einem andern Kunstzweige angehörte. Denn es fällt, von Josquin, Brumel, Compère, Mouton u. A., welche im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts wirkten, abgesehen, die Blüthezeit von Greffinger, Wolff, Heinz, Richafort, Clemens non Papa etc. vollständig in die beregte Zeit, vor deren Abschlusse noch Orlandus Lassus und Palestrina, der Eine herrschend im Norden, wie der Andere im Süden, auf dem Gipfel ihres Ruhmes standen. Allein einen geistigen Vortheil zogen die Deutschen aus den Schöpfungen dieser Männer nicht, obwohl sie ihnen nicht unbekannt waren. Unter Darangabe von Schlick's Art, sich in Eigenes oder Fremdes zu vertiefen und das Fremde zu Eigenem umzudenken, fassten sie Alles, was sie überhaupt angriffen, von der äusseren Seite. Nur das Material als solches war ihnen willkommen; das schnitzten sie für die Orgel zurecht, unbekümmert, ob unter den barbarischen Schnitten das Leben eines organischen Kunstwerks sich verblutete. Das Griffbret der Orgel ward zum Prokrustesbett.

Dies Urtheil ist freilich sehr hart. Wie es sich aber auf die uns überkommenen Werke gründet, muss ich es auch gelten lassen, bis vielleicht irgendwo ein bisher verlorener Autor wieder aufgefunden wird, der eigene Werke für die Orgel zu schaffen, oder doch wenigstens, was sehr wohl denkbar ist, fremde besser zu coloriren verstand.

Ausfüllen der grösseren, Umspielen der kleineren Tonschritte mit rascheren Tongruppen, weniger zur Verzierung als zur Belebung, war das, was die deutschen Orgelspieler im 16. Jahrhundert unter Coloriren verstanden, indem sie eine zu allererst von den Sängern ausgeübte Sitte nachahmten, erweiterten, und bei ihren Vorträgen sowohl von Gesang-, wie auch von Orgel-Compositionen Anderer — handwerksmässig anwendeten. Die Sänger, welche stets aus dem Stegreif colorirten, mögen sich anfangs an der Auszierung einzelner wiederkehrender Wendungen, wie z. B. der Schlussformeln, haben genügen lassen. Diese vertrugen einen gewissen Nachdruck, waren auch, der in ihnen herrschenden Uebereinstimmung wegen, geeignet, die Coloratursüchtigen in einer gewissen Bahn festzuhalten. Allein der einmal geweckte Unternehmungsgeist der mitunter eitlen Sänger liess es dabei nicht bewenden, sondern griff immer weiter und liess schliesslich von der ursprünglichen Gestalt des Tonstücks Wenig übrig. Wie natürlich, lehnten sich Componisten und Theoretiker gegen das mit wenig Verstand und viel Behagen ausgeübte Exercitium auf; indessen blieb den Letzteren nur der Trost, durch aufgestellte Regeln die angefochtene Sache zu sanctioniren, während die Ersteren zu dem vielleicht wirksameren Mittel griffen, die Coloraturen, die sie angebracht wissen wollten, selbst niederzuschreiben. Es wurde also fortcolorirt! Bei alle dem getriebenen Missbrauch muss man dennoch eingestehen, dass im Grunde die Sänger von einem unbewussten Kunsttriebe: dem Verlangen nach Beweglichkeit, geleitet wurden und uns das unentbehrliche Kunstmittel der Figuration gewannen, insofern sie dazu den ersten Anstoss gaben.

Es ist begreiflich, dass eine Sitte der Sänger, welche nicht viel Anstrengung kostete und reichlichen Beifall gewann, von den Instrumentenspielern nachgeahmt wurde. Eine im Jahre 1535 zu Venedig gedruckte Anweisung, die Flöte zu spielen, giebt auch bezüglich der Coloraturen den nöthigen Unterricht. Ob die Orgelspieler Italiens von solchen Recepten Gebrauch machten, ist mir nicht bekannt. Ich glaube nicht. Die Deutschen dagegen mögen sich um dieselbe Zeit, etwa 20 Jahre nach Schlick, auf das Geschäft gelegt haben. Unter welchen Umständen, mit welchem Rechte und Erfolge, wird später gezeigt werden.

Zunächst ist es nothwendig, der Orgeln jener Zeit und ihres Gebrauchs mit einigen Worten zu gedenken. Arnolt Schlick's »Spiegel für Orgelmacher« (1511) *) giebt darüber genügenden Aufschluss.

Die Orgel diente von dem Augenblicke an, wo sie sich zu einem spielbaren Instrumente herausgebildet hatte, zwei verschiedenen Bestimmungen: der eines Haus- und der eines Kirchen-Instruments. In der Eigenschaft des ersteren waren ihrer weiteren Vervollkommnung sehr enge Grenzen gesteckt, über die sie auch, von anderen Tasten-Instrumenten verdrängt, nicht hinausgekommen ist. Was von solchen Hausorgeln sich erhalten hat, giebt uns einen Begriff von dem, was den musikalischen Dilettanten des 16. Jahrhunderts zur Hausergötzlichkeit diente. Das Fundament eines solchen Instrumentchens bestand in einem Gedackt 8 Fuss; zur Verschärfung dienten Octave 4' und 2' und eine kleine Mixtur, zusammengesetzt aus Pfeifen von der Grösse einer Nadelbüchse. In Verbindung mit schlecht abgewogenem und ungünstig vertheiltem Winde und mangelhafter Stimmung kam dabei freilich kein anmuthiges Ensemble heraus. Indessen Noth lehrt beten; man hatte einmal nichts Anderes und war damit zufrieden. Für diese Hausorgeln enthalten die oben genannten Sammlungen an »Schönen deutschen Täntzen, Passomezen« u. s. w. eine reiche Auswahl.

Die Kirchenorgel dagegen, nicht wie die Hausorgel durch das Wohnzimmer beschränkt, hatte einen Raum auszufüllen, dessen Weite zur Vergrösserung des Instruments stets aufforderte und so zu einer Grossartigkeit führte, für welche nur noch das Orchester als Analogie dient. Unter der Gunst dieser Verhältnisse und bei der Neigung der Kirchenvorstände, die Kirchen mit schönen Orgelwerken zu schmücken, hatte die Kirchenorgel bereits am Abschlusse des 15. Jahrhunderts im Wesentlichen, d. h. bezüglich der Einrichtung der verschiedenen Manuale und des Pedals, der bequemen Spielbarkeit durch Tasten, deren äussere Maasse den unserigen gleich waren, so wie der Mannigfaltigkeit beliebig zu gebrauchender Stimmen u. s. w. den Stand der unserigen erreicht. Sie gewährte somit durch reiche Tonmittel dem Spieler lebhafte Anregung zu Productionen in den verschiedensten Formen.

Diese überraschende Entpuppung der Orgel aus einer Anfangs so wenig versprechenden, schwerfälligen Maschine zu einem mit Leichtigkeit und Geschwindigkeit zu spielenden (nicht mehr zu schlagenden) musikalischen Instrumente ging sehr rasch von Statten. Selbst wenn man für die Erfindung des mit Stricken angehängten Pedals nicht wie gewöhnlich das Jahr 1470, sondern als das zulässig früheste 1420 annimmt, so bleiben für Beseitigung der bis dahin gebräuchlichen Bass-Claviere, für die Erfindung der Schleifladen, der verschiedenen Orgelstimmen, namentlich der Bässe, und endlich für die Verbreitung aller dieser Dinge nicht mehr als achtzig Jahre, also eine verhältnissmässig sehr kurze Zeit. Berücksichtigt man dies, wie bil-

*) S. Monatshefte für Musikgeschichte, 1869, Nr. 5 und 6.

lig, so gewährt es einigen und vielleicht ausreichenden Aufschluss über die im 16. Jahrhundert vorherrschende Neigung der Orgelspieler, die Gesangcompositionen Anderer für ihr Instrument umzuschreiben, anstatt selbständige Orgelcompositionen zu liefern; denn die Vervollkommnung der Orgel geschah so rasch und allseitig, es wurde das bisher Gewohnte so urplötzlich abgethan, dass die Orgelspieler es in Wirklichkeit mit einem neuen, nicht mehr mit dem alten Instrumente zu thun hatten. Sich hierin zurecht zu finden, hatte schon seine grossen Schwierigkeiten, zugleich aber für das neue Instrument mit neuen Compositionen von der Ausdehnung, wie der allsonntägliche Organistendienst sie damals verlangte, bereit zu sein: das war an Leute, die in keinem mehrjährigen Seminarcursus die Fertigkeit zum Componiren erlernt hatten oder diese Fertigkeit sich wenigstens nicht zutrauten, eine viel zu hohe Forderung, als dass sie derselben hätten Genüge leisten mögen. Sie griffen in dieser Verlegenheit um passenden Stoff nach dem zunächst gelegenen, nicht unbequemen, auch heute nicht ganz ungewöhnlichen Auskunftsmittel des Transscribirens, indem sich ein Jeder den entlehnten Gesangsstoff nach seiner Art zurechtmachte.

So nur vermag ich mir den, von Arnolt Schlick's Hinterlassenschaft abgesehen, vollkommenen Mangel an wirklichen Orgel-Compositionen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu erklären. Unter den Umständen, wie sie vorlagen, kann der eingeschlagene Ausweg den deutschen Orgelspielern nicht zum Vorwurf gereichen. Allein indem sie ihn zur Heerstrasse machten, auf welcher mehr als zwei Menschenalter hindurch einer dem anderen getreulich nachfolgte, verloren sie die eigentliche Aufgabe ganz und gar aus den Augen und mussten erst von einer anderen Seite her darauf zurückgeführt werden. Vorbereitende Spuren von dieser Reformation finden sich in den letzten der gedruckten Tabulaturbücher; doch sind sie in überwiegender Zahl von zu untergeordneter Art, als dass man ihnen den durchschlagenden Erfolg zuschreiben dürfte. Den vollständigen Bruch mit dem Hergebrachten bezeichnen die Orgelstücke Samuel Scheidt's, eines Schülers von Peter Swelingk*) in Amsterdam. Gewiss war aber die dem protestantischen Organisten seit Beginn des 17. Jahrhunderts immer allgemeiner zu Theil werdende Aufgabe, den Gemeindegesang mit der Orgel zu begleiten und also auch vorzubereiten, auch hier von wesentlichem Einflusse. Das Choralvorspiel trat nun an die Stelle der »gekolorirten Stücklein«; damit war der Hauptton angeschlagen, der seit jener Zeit durch das deutsche protestantische Orgelspiel hindurchklingt.

*) Gestorben am 16. Oct. 1621.

(Fortsetzung folgt.)

Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

Geschichte des Concertwesens in Wien. Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. Wilhelm Braumüller. XV und 438 Seiten in gr. 8.

(Fortsetzung.)

So waren durch die philharmonischen Concerte der Hofkapelle einer- und durch den aufblühenden Männergesangverein andererseits der Gesellschaft der Musikfreunde eigentlich die beiden Hauptconcertpfeiler erschüttert, die Symphonie und der Chorgesang; und wäre diese Gesellschaft Nichts gewesen, als die Vereinigung zu einem Liebhaberconcert, so würde das Jahr 1841 ohne Zweifel ihr Grab geworden sein, wie es das der vorhin erwähnten »Spiritual-Concerte« wurde, obwohl diese in den letzten Jahren eine weit rühmlichere Existenz geführt hatten, als die der Gesellschaft der Musikfreunde. Aber die »Musikfreunde« fügten sich in die neue Zeit, anfangs freilich in blindem jahrelangem Umhertasten. Sie wählten zuerst versuchs- und gleichsam leihweise Fachmusiker zu ihren Dirigenten, und dann von 1850 an (von welchem Jahre »die allerdings sehr langsame Neugestaltung der Gesellschafts-Concerte datirt« S. 295) den jungen Violinspieler Joseph Hellmesberger. Besonders stärkten sie sich dadurch, dass sie die leitenden Kräfte des Männergesangvereins nach und nach in ihren Dienst zogen. Ein deutliches Beispiel, wie der Männergesangverein für diese Gesellschaft nicht auf die Dauer hinderlich wurde, sondern gleichsam als Vorstufe, als Stiege zu ihr hinauf diente, haben wir an dem Advocaten Dr. Franz Egger, der von 1847 bis 1859 die administrative Leitung des Männergesangvereins hatte und jetzt (seit 1867) Präsident der Gesellschaft der Musikfreunde ist. Ein noch deutlicheres Beispiel haben wir an Johann Herbeck, der als Dirigent oder Chormeister des Männergesangvereins (1856) seine öffentliche Laufbahn begann (seine Thätigkeit als Regenschori an der Piaristenkirche seit 1852 darf man wohl eigentlich keine öffentliche nennen) und schon nach drei Jahren (seit 1859) die gesammten Concerte der Musikfreunde in die Hand bekam. Hellmesberger erhielt die Leitung des Conservatoriums (s. unten). Diese Aenderung in der Direction ist desshalb besonders bemerkenswerth, weil sie mit der Neubegründung eines Zweiges der musikalischen Thätigkeit seitens der Gesellschaft der Musikfreunde zusammentrifft, nämlich des 1858 ins Leben gerufenen Singvereins. Hiermit zum ersten Male machte die Gesellschaft den Versuch, sich einen wirklichen Chorgesangverein zu schaffen. Die Gründung eines solchen Vereins war gleich anfangs ins Auge gefasst unter ausdrücklicher Hinweisung auf das damalige Musterbild für ganz Deutschland, die Zelter'sche Singakademie in Berlin, aber der Paragraph 71 blieb fast funfzig Jahre lang unausgeführt. Endlich nun, als das Bedürfniss, oder vielmehr der Rückstand gegen das übrige Deutschland gar zu sehr fühlbar geworden war, entstanden zwei Vereine zu gleicher Zeit (1858) und mit dem gleichen Endzwecke: der »Singverein« der Musikfreunde und die »Singakademie«, letztere geleitet durch Ferdinand Stegmayer (geb. 1804 — † 1863). Es ist schon aus dem früher Bemerkten klar, warum der Singverein der Musikfreunde besser gedeihen musste, als die Singakademie. Es lag dies im ersten Grunde daran, dass er sich an eine bereits feste, in die gesellschaftlichen Verhältnisse tief eingewurzelte Institution anlehnte und zur Förderung ihrer Zwecke sofort verwerthet werden konnte. Die weiteren Vortheile oder schnelleren, glänzenderen Erfolge brachte dann der Dirigent Herbeck in Verbindung mit den reicheren pecuniären, gesanglichen und orchestralen Mitteln, welche ihm zur Verfügung standen, wobei ihm ferner zu statten kam, dass er eine bessere Witterung besass für das, was in der Luft lag, als der tüchtige aber bereits bergab gehende und überhaupt etwas wienerisch verbummelte Stegmayer, sowie endlich, dass er, der Herr Herbeck, in den Mitteln zur Beseitigung von Oppositionen und Rivalitäten nicht im mindesten wählerisch ist. Lassen wir indess diese Verhältnisse, die uns nicht kümmern und um so gleichgiltiger sind, als wir *a priori* die Ueberzeugung hegen, dass die Gesellschaft der Musikfreunde aus allen derartigen Rivalitäten siegreich und gestärkt hervorgehen wird, bis sie ihre eigentliche Aufgabe erfüllt hat. Blicken wir auf das Resultat, so hat

der Singverein gegenwärtig 245 Mitglieder (145 Frauen und 100 Männer), die Singakademie aber nur 70 und befindet sich schon seit geraumer Zeit in einer wenig beneidenswerthen Lage. Der Singverein kam, abgesehen von den Aufführungen grösserer oratorischer Werke, auch in den regelmässigen Gesellschaftsconcerten vielfach und höchst wirksam zur Verwendung, nämlich besonders in kleinen liedartigen Chorsätzen (meistens von süsslichem Charakter). »Diese, von den Instrumentalstücken sich reizvoll abhebenden, mit raffinirter Vollendung vorgetragenen Chorproductionen des Singvereins bilden nicht blos einen glänzenden Schmuck, sondern geradezu die charakteristische Eigenthümlichkeit der ‚Gesellschafts-Concerte' des letzten Decenniums. Die gemischten Chöre haben völlig die ehemalige Stelle der Arien und Duette eingenommen, und unterscheiden die gegenwärtigen Gesellschafts-Concerte am auffallendsten von deren Vorgängern, ebenso wie von den übrigen Wiener Concertinstituten.« (S. 395.) In dem so gearteten Chorliede und seiner Beliebtheit bei dem Publikum der Gegenwart (oder jüngsten Vergangenheit) haben wir die directe Wirkung des Männergesangs; es ist Nichts als die Uebertragung desselben in das »Gemischte« für Männlein und Weiblein. Die besonderen Unvollkommenheiten, Gefahren und Verirrungen, welche hierin liegen, sollen an diesem Orte nicht näher besprochen werden. Für etwas Vollkommenes, dem in seiner jetzigen Uebung lange Dauer zu wünschen wäre, hält auch wohl der Herr Verfasser diese Chöre nicht, denn er setzt unmittelbar hinzu: »Wenn die Beliebtheit und Bevorzugung dieser reizenden Chorblüthen uns dennoch etwas befürchten und beklagen lässt, so ist es die hierdurch verschuldete Ablenkung des Singvereins von seinen eigentlichen grossen Aufgaben. Die Aufführung Händel'scher Oratorien, ja ganzer Oratorien überhaupt, beginnt in Wien wieder unter die Seltenheiten zu gerathen, — hoffentlich eine vorübergehende Stockung, welche die Tüchtigkeit und der ernste Kunstsinn unserer musikalischen Führer bald beseitigt«. (S. 395.) Aber der Herr Verfasser wolle nicht vergessen, dass man erst unlängst die »Heilige Elisabeth« dort hörte, und jetzt laborirt Herr Rubinstein an dem »babylonischen Thurmbau«, welchen dann auch die Wiener, wie zu vermuthen, ihrem oratorischen Gebäude seiner Zeit als Spitze aufsetzen werden. So kommt man immer weiter; nur die »alten« Oratorienschreiber werden in Wien noch ein Weilchen ruhen und sich mit einer von Zeit zu Zeit ins Werk gesetzten Anstandsabfindung begnügen müssen. Wenn nun auch der »Singverein« durch solche Versäumniss »seinen eigentlichen grossen Aufgaben« nicht völlig gerecht werden sollte, so erfüllt er doch wohl nichtsdestoweniger die »wichtigere« seiner »Thätigkeiten« und damit also unzweifelhaft in der Hauptsache seinen eigentlichen Zweck, denn der Herr Verfasser schreibt hierüber: »Von den Thätigkeiten eines solchen Chorvereins ist die wichtigere seine innere Mission, die regelmässige Vereinigung gebildeter Kunstfreunde zu ernstem Studium klassischer Tonwerke. Hier war einmal der Dilettantismus (diese einst in Wien allmächtige, später fast ganz beseitigte Kraft) in entsprechendster Sphäre wohlthätig verwendet. Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, von welcher Bedeutung für die allgemeine musikalische Bildung die Mitwirkung der Frauen in solchen Vereinen ist. Der Vortheil, den die Mitglieder wie die Zuhörer aus diesen Bestrebungen ziehen, ist ausser dem unmittelbaren ästhetischen Genuss noch der einer kunstgeschichtlichen Bildung, wie sie auf diesem Gebiet in keiner anderen Weise ersetzt werden kann«. (S. 394.) Wenigstens zur Zeit nicht. Ob aber eine solche Vereinigung in ihrer jetzigen Form und Zusammensetzung genüge, die »innere Mission« (wie der Verfasser etwas geziert sagt und womit er wahrscheinlich die innere musikalische Durchbildung meint) bis zu einem wirklichen Resultat und damit den Gesangverein zu einer Institution von bleibender, mustergiltiger Bedeutung zu führen, ist eine andere Frage. Die Frauen wirken überall gut, wo sie auftauchen; selbst bei politischen Versammlungen verzögern sie den Eintritt der *ultima ratio*, wie sollten sie also nicht einen Singverein segensvoll beleben, da sie hier, gleich dem stärksten Manne, ihren Part stehen? Im Uebrigen ist klar, dass es nicht auf die Geschlechter, sondern nur auf die Stimmen ankommt. In diesen Chorgesangvereinen erblickt nun der Herr Verfasser den »entsprechendsten« Tummelplatz des Dilettantismus, nachdem derselbe aus dem Instrumentalconcert so ziemlich verwiesen. Wir aus dem Norden wollen nicht klüger sein, als er, der Wiener, sondern nur wünschen, dass die Wiener Dilettanten sich in das ihnen fremde Gewächs des oratorischen Gesanges so gut hineinfinden, wie seiner Zeit in ihre naturwüchsige Instrumentalmusik. Einstweilen ist es noch nicht so; die Herrlichkeit und Seligkeit und Selbstbepreisung ist zwar gross, aber die Kunst geringe, und der Verein wandelt noch nicht auf der grossen Bahn des wahren Chorgesanges, sondern trippelt seelenvergnügt auf dem zierlichen Fusspfade des kleinen Liedes, dem das Gestrüpp von Berlioz, Liszt etc. zur Einfassung dient.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus griechisch und deutsch mit kritischem und exegetischem Commentar und einem Anhang die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend herausgegeben von **Paul Marquard.** Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung 1868. Vorwort und Prolegomena XXXVII S.; Text, Commentar und Excurse 415 S.

(Schluss.)

Ehe ich auf den Inhalt des Aristoxenischen Textes selbst eingehe, muss ich vorausschicken, dass es eine Eigenthümlichkeit desselben ist, dass er dieselbe Materie zweimal behandelt und zwar in dem ersten Abschnitt in ziemlich gedrängter Kürze und darauf in dem folgenden grösstentheils ausführlicher (abgesehen von einigen Partien, wie z. B. die Eintheilung der Tetrachorde), doch in derselben Ordnung, oft dieselben Wendungen der Sprache gebrauchend. Dieser Umstand und noch andere Gründe, wie Citate bei anderen alten Schriftstellern, hatten Marquard veranlasst, bereits in seiner Dissertation (*de Aristoxeni Tarentini fragmentis harmonicis*, Bonn 1863) die Ansicht zur Geltung zu bringen, dass die drei Bücher Elemente der Harmonik, welche in den meisten Handschriften und in den Ausgaben von Meursius und Meibom als ein zusammenhängendes von Aristoxenus selbst geschriebenes Werk geboten werden, unmöglich in dieser Gestalt von Aristoxenus abgefasst sein könnten, sondern dass der dort als zweites Buch bezeichnete Abschnitt aus dem ersten Buch der »Elemente« und der dort als erstes Buch bezeichnete Abschnitt aus einem anderen Werke, den »Grundzügen der Harmonik«, stamme, und dass das von anderen alten Musikschriftstellern als Elemente der Harmonik citirte Werk (wie alle anderen dieses Verfassers) gar nicht mehr existire. Dieselbe Ansicht ist auch von Rudolf Westphal in seiner Harmonik und Melopoeie der Griechen, und zwar unabhängig von Marquard's Dissertation ausgesprochen worden [beide Schriften sind ziemlich gleichzeitig, die Westphal'sche wenige Tage früher, im Jahre 1863 erschienen]. Marquard erörtert nun diese seine Ansicht, wie weit dieselbe

mit der Westphal'schen übereinstimmt oder sich von jener entfernt, in den dem exegetischen Commentar folgenden Excursen. Das Endresultat seiner Untersuchungen ist dieses, dass wir, obgleich die jetzt als Elemente bezeichneten Schriften den Elementen und Grundzügen entnommen sind, dennoch weder die Elemente noch die Grundzüge auch nur annähernd in der Gestalt vor uns haben, wie sie von Aristoxenus abgefasst sind, — sondern dass wir sowohl in dem ersten Theil (S. 2—42) als auch in dem zweiten (S. 44—108) Excerpte zu erblicken haben, welche nicht einmal aus ein und demselben Buche, sondern aus verschiedenen Büchern des Aristoxenus gezogen sind. Der Herausgeber kommt nun zu der Frage: Sind die beiden Theile ganz abgesondert von einander gemachte Sammlungen; wie ist es zu erklären, dass sie in der ganzen Auswahl und Anordnung, ja selbst in einzelnen Wendungen eine so höchst auffallende Aehnlichkeit zeigen (nur mit Ausschluss des letzten Abschnittes von S. 80 an)? Sind die Sammlungen von verschiedenen Leuten aus verschiedenen Werken des Aristoxenus gemacht, warum zeigen sie so wenig individuelle Verschiedenheit? Marquard hatte in seiner Dissertation dies dadurch zu erklären versucht, dass er einen einzigen Excerptor annahm, welcher zu irgend einem Zwecke beide Sammlungen gemacht habe. Jetzt ist er jedoch, durch Studemund veranlasst, einen Schritt weiter gegangen, indem er zwei Excerptoren setzt; die Aehnlichkeit aber, welche man schwerlich einem Zufall zuschreiben kann, hat seiner Ansicht nach in einem gemeinsamen Original ihren Grund, welches selbst schon eine Compilation aus verschiedenen Werken des Aristoxenus war, so dass wir überhaupt nicht unmittelbar aus diesen gezogene Excerpte besitzen und den vorhandenen Resten in der That nur der Name Fragmente gegeben werden darf. Mit Recht sagt daher der Herausgeber, dieses Resultat würde ein sehr niederschlagendes sein, wenn uns nicht der Inhalt der einzelnen Partien wenigstens zum grössten Theil dafür bürgte, dass wir es doch überwiegend mit wirklich aristoxenischen Anschauungen und auch wohl Ausdrücken zu thun haben. Das gemeinsame Original dieser doppelten Excerpte stellt sich Marquard aus verschiedenen Werken geschöpft vor, in denen die gleichen Gegenstände auf eine mindestens der Form nach verschiedene Weise behandelt waren, so dass in demselben also eine fast vollkommene Uebereinstimmung in der Sache, aber manche Verschiedenheit in der Behandlung und Darstellung herrschte. Dass unter den Quellen dieses gemeinsamen Originals die »Grundzüge« und die »Elemente« einen hervorragenden Platz eingenommen haben, liegt wohl in der Natur der Sache, aber auch andere sind herbeigezogen worden, vielleicht Collegienhefte. Jenes Original ist wohl für immer verloren gegangen; aus den in einem sonst werthlosen leydener *Codex Vossianus* aus dem sechszehnten Jahrhundert enthaltenen Citaten (*Κλεονιδ.* oder *Κλεον. σελ. — στιχ.* — mit einer Zahl dazu) nimmt es Marquard für nicht unwahrscheinlich an, dass der Verfasser des Originals ein gewisser Kleonidas gewesen ist (s. S. 392 und 393). Für diese Annahme scheint dem Herausgeber noch zu sprechen, dass auch die *Introductio musica* des Pseudo-Euklid in einigen Handschriften unter dem Namen Kleonidas geht; so dass, wenn Beide eine Person sind, derselbe, Marquard's Vermuthung nach, zunächst einige Auszüge aus verschiedenen Werken des Aristoxenus zusammengeschrieben, dann aber selbst ein kleines Werkchen über Musik, die langezeit dem Euklid zugeschriebene *Introductio*, verfasst hätte, welche sich bekanntlich eng den Lehren des Aristoxenus anschliesst, so dass man von jeher Anstand genommen hat, den Euklid oder Pappus oder den Mathematiker Kleonidas für ihren Urheber anzusehen, — während dagegen die Theilung des Canon unzweifelhaft dem Mathematiker Euklid zugeschrieben werden muss.

Nachdem ich hier in kurzen Zügen die Hauptresultate der Marquard'schen Untersuchungen wiedergegeben habe, will ich nun noch wenige Worte über den Inhalt des Textes und den diesen erklärenden Commentar hinzufügen. Es gestattet jedoch der Raum nicht, das ganze Werk Schritt für Schritt durchzugehen, und es ist auch nicht der Zweck dieser Zeilen, die vielmehr beabsichtigen, das musikalische Publikum auf die vorliegende nicht genug zu lobende Arbeit aufmerksam zu machen. Aristoxenus unterscheidet sehr streng Theorie und Praxis in der Musik, und sagt zu Anfang, dass die Kenntniss der Melodie (wofür Marquard wohl mit Recht den allgemeineren Ausdruck Musikwissenschaft gesetzt hat) verschiedene Unterabtheilungen habe, von denen eine die harmonischen Verhältnisse*) klar zu stellen habe und diese sei unter den theoretischen die erste. Ich füge hier gleich hinzu, dass Aristoxenus alsdann gegen diejenigen polemisirt, welche unter Harmonik einseitig nur die Enharmonik verstehen wollen, indem zur Harmonik alle drei Klanggeschlechter gehörten und folglich auch alle drei berücksichtigt werden müssten. Marquard giebt zu jenen ersten Worten in seinem exegetischen Commentar eine Erklärung von *μέλος*, Melodie, den verschiedenen engeren und weiteren Bedeutungen dieses Wortes und ihres Verhältnisses zur *μουσική* im Allgemeinen, die sehr klar und belehrend geschrieben ist. Nur in der schliesslich gegebenen Eintheilung (s. S. 194) wünschten wir für Melopoeie einen anderen Ausdruck. Denn wie im theoretischen Theil Harmonik, Rhythmik und Metrik zusammengestellt sind, so müssten im praktischen Harmonopoeie, Rhythmopoeie und Poesie genannt sein. Für Harmonopoeie heisst es aber Melopoeie, ein nach unserer Ansicht zu umfassender Ausdruck. Der blosse Gang der Töne, d. h. die blosse Folge der Intervalle in einer Melodie, wenn wir den Rhythmus von derselben abziehen, giebt noch nicht die Melodie selbst, sondern nur das, was die Alten Harmonie oder ihre harmonischen Verhältnisse nannten; also erst durch die Verbindung von Rhythmus und Harmonie entsteht die Melodie, mit welcher sich in der Gesangsmusik noch der Text (jedoch als Etwas von aussen Hinzutretendes) verbindet. Marquard ist aber hier nicht seiner eigenen Erfindung gefolgt, sondern hat, wie dies auch durchaus nöthig war, die ganze Eintheilung einem alten Schriftsteller, und zwar dem einzigen, der sie in dieser Vollständigkeit bringt, nämlich dem Aristides Quintilianus (Meib. S. 8), entnommen und es ist wohl möglich, dass dieselbe irgend einer der verloren gegangenen aristoxenischen Schriften ihren Ursprung verdankt; trotzdem sind aber Gründe vorhanden, weshalb wir dieselbe nicht als ganz consequent gelten lassen können. Ich habe diesen Punkt vielleicht ausführlicher und scrupulöser besprochen als nöthig, doch habe ich zugleich an unsere moderne Musik gedacht, indem auch unsere Theoretiker so häufig Melodie für die blosse unrhythmische Tonfolge setzen und sich selten genügend klar sind, dass namentlich in unserer mehrstimmigen Musik die harmonischen Verhältnisse garnicht von den rhythmischen getrennt werden können; ist doch z. B. der Gebrauch und die Behandlung der Dissonanzen allein davon abhängig, ob sie auf der betonten oder unbeton-

*) Um Missverständnissen vorzubeugen, will ich für den in der griechischen Musik weniger bewanderten Leser bemerken, dass die Griechen keine mehrstimmige Musik hatten, dass sie also unter harmonischen Verhältnissen die Folge der Töne in der einstimmigen Melodie und deren Verhältniss zu einander verstanden. Wir stellen uns in der modernen Musik unter Harmonie meist das Verhältniss gleichzeitig erklingender Töne vor; hierfür sollten wir lieber den antiken Ausdruck *Symphonie* (Zusammenklang) gebrauchen, was uns vor vielen Inconsequenzen schützen würde. Der *Symphonie* liegt natürlich auch die Harmonie zu Grunde, eben so wie der einstimmigen Melodie und Tonleiter, deren Töne wir garnicht als ein Zusammengehöriges aufzufassen im Stande wären, wenn sie nicht in einem harmonischen Verhältniss ständen.

ten Zeit stehen. — Von Wichtigkeit ist nun die folgende Bemerkung des Aristoxenus, dass der, welcher über Gesang handeln wolle, zunächst sich die Bewegung der Stimme klar machen müsse, inwiefern nämlich Musik oder Gesang sich von der gewöhnlichen Sprechstimme in Bezug auf die harmonischen (besser akustischen) Verhältnisse unterscheide. Gerade solche Betrachtungen haben für den modernen Musiker etwas überaus Belehrendes, da auch in diesem Punkte unsere heutigen Schriften selten eingehend sind, ja gewöhnlich über solche Unterscheidungen und Feinheiten mit Stillschweigen hinweggehen. Gewöhnlich heisst es kurzweg »das Material der Musik sind die Töne«, und die Tonleiter wird als etwas fix und fertig »Gegebenes« angenommen und ihre Verhältnisse oberflächlich aus der Tastatur des Claviers demonstrirt. Aristoxenus entwickelt dagegen zuerst, dass es zwei Arten von Bewegungen der Stimme gebe, die stetige (in welcher die Töne in einander übergehen) und die intervallemässige; letztere findet im Gesange statt, während in der gesprochenen Rede die erstere, die stetige, zur Anwendung kommt. Alsdann wird das Intervall als Abstand verschiedener Tonhöhen betrachtet. Aus den Intervallen entstehen die Systeme, begrenzt durch das kleinste consonirende Intervall, die Quarte, bei welcher Gelegenheit gleich die drei Klanggeschlechter, das diatonische, chromatische und enharmonische, erwähnt werden, hervorgehend aus der verschiedenen Theilung der Quarte u. s. w. — Durch alle diese Dinge, welche demjenigen, der sich bisher wenig mit griechischer Musik befasst hat, oft schwierig scheinen, kann man sich an der Hand des exegetischen Commentars mit Sicherheit zurechtfinden. — Es versteht sich von selbst, dass es eine unbillige Forderung wäre, wenn man vom Herausgeber verlangen wollte, dass alle seine Artikel, was Ausführlichkeit und Klarheit der Darstellung betrifft, sich gleich seien. So steht z. B. Seite 329 u. f. der Artikel über die Notation entschieden gegen andere zurück, weil er einen Gegenstand behandelt, der dem Herausgeber aus dem ganz natürlichen Grunde weniger geläufig als manches Andere ist, weil Aristoxenus selbst keine Erklärung der Notation bringt, sondern ihrer nur in einer ganz beiläufigen Bemerkung gedenkt. Auch sind S. 330 zwei falsche Zeichen zu corrigiren, in der ersten Tonleiter müssen die Noten für *g* F Φ umgestellt Φ F werden, und in der zweiten heisst das Zeichen für *b* nicht, wie angegeben Π Ↄ (das ist *ais*), sondern P Ս. — Als einen besonders gelungenen Artikel müssen wir dagegen den hervorheben, welcher sich bald nach Anfang des zweiten Excerptes an die Betrachtung der intervallmässigen Fortschreitung der Stimme anschliesst. Aristoxenus, welcher bekanntlich, den Anhängern des Pythagoras gegenüber, der Empirie ein weites Feld einräumt, sagt S. 46: »Wir behaupten aber, dass die Stimme eine gewisse von der Natur »vorgeschriebene Bewegung ausübt und nicht nach Zufall die »Intervalle setzt. Und die Beweise hierfür versuchen wir in »Uebereinstimmung mit den Erscheinungen zu geben, nicht »wie die Vorgänger, welche theils Fremdartiges hineinbringen »und die sinnliche Wahrnehmung als durchaus ungenau aus»schliessen, dagegen intellectuelle Gründe unterschieben und »behaupten, es beständen gewisse gegenseitige Zahlenverhält»nisse und Geschwindigkeiten, in welchen die Höhe und Tiefe »entsteht, und somit Gründe angeben, die der Sache am aller»meisten fremd und den Erscheinungen ganz entgegen sind; »theils aber jede einzelne Thatsache ohne Grund und Beweis »wie ein Orakel predigen, ohne auch nur die Erscheinungen »selbst gehörig aufzuzählen. Wir dagegen versuchen zuerst als »Fundamente hinzustellen alle Erscheinungen, welche die in »der Musik Erfahrenen wahrnehmen, und dann das, was sich »aus ihnen ergibt nachzuweisen«. Diese Worte veranlassen Marquard (S. 285 u. f.), die verschiedenen Schulen der griechischen Musik in einer eingehenden Weise zu besprechen und zu charakterisiren. Die Verschiedenheit der Schulen beruhte auf dem grösseren oder geringeren Antheil, welchen man für die Beurtheilung der Musik einerseits der sinnlichen Wahrnehmung, der Empirie, andererseits dem berechnenden Verstande, resp. der denkenden Vernunft, einräumte. Eins von beiden ganz und gar bei Seite zu lassen war unmöglich, dennoch bildeten sich aber diese extremsten Richtungen aus. Die Pythagoräer gingen in ihrer Einseitigkeit so weit, die sinnliche Wahrnehmung nicht allein gänzlich zu ignoriren, sondern sie sogar völlig zu verwerfen (τελέως ἐκβάλλειν). Hierdurch drängten sie die Gegner natürlich in das entgegengesetzte Extrem, so dass dieselben alle akustischen Berechnungen für sinnlos und der Kunst nachtheilig erklärten. Die Marquard'sche Ausführung, die wir besonders unseren Lesern empfehlen möchten, bietet Vieles, was auch die Beachtung der modernen Musiker verdient und zum Nachdenken und zu mancherlei Vergleichungen Veranlassung geben dürfte. Die einseitig rechnenden Musiker sind allerdings heutzutage nur schwach vertreten; desto grösser ist aber die Gegenpartei derselben, welche für die praktische Musik eine Kenntniss der akustischen Verhältnisse für ganz überflüssig hält. *Nomina sunt odiosa* und meine Aufgabe ist hier ganz objectiv zu berichten; nur als ein Beispiel unter vielen sei ein auf einer bekannten Akademie der Tonkunst eingeführtes kleines Büchlein erwähnt, welches den Zweck hat, dem Schüler die ersten Elemente der Harmonie beizubringen; der Verfasser desselben nimmt keinen Anstand, dem Schüler zu sagen, einen Unterschied zwischen grossen und kleinen halben Tönen zu machen, wie man früher gethan, sei eine theoretische Spitzfindigkeit! Ich breche hiermit meinen Bericht ab, mit dem aufrichtigen Wunsche, dass die wenigen flüchtigen Andeutungen den Leser nicht allein von der Gediegenheit der vorliegenden Arbeit des Herrn Marquard überzeugen, sondern auch zum Studium des Werkes selbst anregen mögen.

Schliesslich kann ich mir aber nicht versagen einen Wunsch auszusprechen, welchen gewiss Viele mit mir hegen. Durch diese Ausgabe des Aristoxenus ist allen denen, welche sich mit griechischer Musik nach irgend einer Richtung beschäftigen, seien es Musiker oder Philologen, so zu sagen der Mund wässerig gemacht. Ich glaube, Jeder, welcher dieses Buch benutzt hat, wird ganz unwillkürlich das Bedürfniss empfinden, nun auch die übrigen Schriften der griechischen Musiker in gleichen oder ähnlichen Bearbeitungen zu erhalten. Wie ich höre, ist dazu nicht alle Hoffnung abgeschnitten; es soll zunächst Theo Smyrnaeus, dann Nicomachus, Ptolemaeus und Porphyrius herankommen, ja für den Theo sollen die handschriftlichen Vorarbeiten bereits im Werke sein. Aber zu den inneren Schwierigkeiten dieser Ausgabe kommen erhebliche äussere: so dringend wir der neuen Arbeiten bedürfen, das Publikum dafür ist und bleibt klein, so dass die nicht unerheblichen Kosten kaum gedeckt werden. Es wäre daher sehr zu wünschen, wenn die Akademie der Wissenschaften oder vielleicht das Ministerium selbst das Unternehmen in der nöthigen Weise unterstützte, damit wenigstens die äusseren Hindernisse beseitigt würden.

H. Bellermann.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **München.** (Schluss.) Es ist bekannt, dass Lachner, gezwungen durch den Druck, den Wagner auf die musikalischen Verhältnisse Münchens auszuüben wusste, seine Stelle niederlegte. Hans von Bülow trat für den alten, mit schmählichem Undank belohnten Meister ein und bald ward auch noch ein junger Mann, Herr Hans Richter, als Hofkapellmeister angestellt, von dem bisher kein Wort verlautet hatte, keine Leistung bekannt geworden war. Herr Richter war ein tüchtiger praktischer Musiker und erwies sich als ein — thätiger und gewandter Dirigent. Zu seiner glänzenden Stelle hatte ihn besonders seine Begeisterung für die neue Richtung und

seine Bereitwilligkeit und Brauchbarkeit für sie verholfen. Er ging mit Wagner, wie man zu sagen pflegt, durch Dick und Dünn. Als nun auch in Folge bekannter scandalöser Ereignisse Bülow München verliess, wurde Herr Richter unbeschränkter Gebieter. Er blieb jedoch auch jetzt nur das Werkzeug Wagner's. Von diesem empfing er seine Befehle, nach seinen Anweisungen handelte er, durch ihn behielt der in Luzern lebende Tonsetzer die oberste Leitung der Bühne in den Händen, ja auf besondere Weisung von ihm musste er schliesslich der Intendanz und selbst dem Könige die Direction der neuen Oper verweigern. Die jüngsten Ereignisse haben diese ungeheuerlichen und gewiss noch nie dagewesenen Verhältnisse unseres Hoftheaters aller Welt klar dargelegt. Herr Richter wurde in Folge seiner Widerspenstigkeit sofort entlassen. Es giebt wohl in Bayern Niemanden, den der Einblick in unsere Bühnenzustände nicht mit Entrüstung erfüllt hätte. Ob einer mächtigen Partei, die in ihrem Interesse die Gunst des Königs auszubeuten suchte, endlich das Handwerk gelegt, ob ihr, die Kunst im höchsten Grade schädigender Einfluss nun beseitigt ist, wer kann es wissen? Wie sehr Wagner unsere Bühne beherrschte, geht daraus hervor, dass ihm unter den Opernaufführungen der nächsten Zeit allein ein Drittel der Vorstellungen allen anderen Operncomponisten gegenüber eingeräumt wurde. Unser Hoforchester hat unter Lachner's Leitung eine der ersten Stellen in Europa eingenommen. Wenn auch hie und da die Aufführungen zu wünschen übrig liessen, so war er doch der Mann, seine Instrumentalkräfte, wenn es galt, zu den höchsten Leistungen anzuregen und fortzureissen. Lachner, mit seiner Bildung in die Tage Beethoven's und Schubert's zurückreichend, genährt mit den Traditionen der grossen Periode Wiens, erfahren, tüchtig, energisch, einsichtsvoll, hat das Hoforchester Münchens erst zu dem gemacht, was es war, als Wagner und Bülow ihm die Herrschaft streitig machten. Bülow, bei aller sonstigen musikalischen Tüchtigkeit, ist eben doch vorwiegend nur Clavierspieler. Er meinte auf dem Orchester spielen zu können, wie daheim auf seinem Bechstein'schen Flügel. Eine Folge davon war, dass nie ein Tempo richtig ergriffen und streng festgehalten wurde. Er dirigirte fortwährend ad libitum. Das Orchester kam aus dem Schwanken und Tasten nicht mehr heraus, die Einsätze wurden unsicher und verwischt, und besonders wurden die Bläser in einer Weise vorlaut und überwiegend, dass von einem höheren Kunstgenuss keine Rede mehr sein konnte. In klassischen Opern war das Ensemble geradezu zum Davonlaufen. Dazu kam nun noch, dass Bülow vom Gesang gar Nichts verstand und dass seine Tempi für den Gesangsvortrag so ungünstig genommen waren, dass jeder Erfolg zum Voraus zweifelhaft wurde. Herr Richter war im Vergleich zu ihm ein praktischer Musiker. Er hatte einst im Wiener Orchester das zweite Horn geblasen und spielte auch andere Instrumente. Man durfte also hoffen, dass dieser heillose Zustand unter seiner Direction aufhören würde. Aber man sah sich bitter getäuscht. Zwar meldeten die Zeitungen immer, dass unter seiner vorzüglichen Leitung alle Werke tadellos aufgeführt würden, wer aber z. B. die am Goethefesttage vorgetragenen Ouvertüren zu »Egmont« und »Iphigenie« hörte, musste sofort eines Anderen belehrt werden. Die Tempi, wie man sagt nach der Vorschrift Wagner's genommen, waren unerträglich langsam und ermüdend, schwankend und ungleich, das Ensemble unrein, unsicher und kraftlos, die Ausführung ohne Geist und Energie. Und eine derartige Execution ist hierorts nun schon so lange fortgesetzt, dass das Publikum bereits ganz dumm und urtheilsunfähig geworden ist, gedankenlos Alles beklatscht und dem Schlechten mit dem Guten gleichen Lohn ertheilt. Da muss man sich am Ende schämen, Gutes zu leisten. Wohin soll das führen? Werden die Erfahrungen der letzten Jahre Früchte tragen? Wird es besser werden? Darüber ein Andermal. Soviel dürfte feststehen, dass die in Luzern zusammenlaufenden Fäden endlich zerschnitten werden müssen und dass es wünschenswerth für uns ist, einen Kapellmeister zu erhalten, der selbständig und auf eigenen Füssen stehend sein wichtiges Amt versehen kann und der nicht erst Befehle, Vortragsbestimmungen und Tempobezeichnungen aus der Schweiz sich zu erholen genöthigt wird.

* In der untenstehenden Anzeige, die Eröffnung der neuen Berliner »Hochschule für ausübende Tonkunst« betreffend, liest man, dass über die »Abtheilung für Vocalmusik« erst später die näheren Bestimmungen mitgetheilt werden sollen, die also, mit anderen Worten, noch nicht genügend eingerichtet ist. Der Grund hiervon ist der, dass Jul. Stockhausen von der Stellung eines dirigirenden Professors der Vocalabtheilung schliesslich doch wieder zurückgetreten ist, weil sich über mehrere Punkte nicht die nöthige Uebereinstimmung erzielen liess. Derselbe hat nun eine Stellung in Stuttgart erhalten, indem er von dem Könige von Württemberg auf Lebenszeit zum Kammervirtuosen angestellt ist und zwar so, dass ihm gleichzeitig die Ober-Inspection aller Gesangsanstalten des Landes zusteht. Die Bildung eines Chorvereins und Freiheit in der Unternehmung grosser Concerte hinzugerechnet (was wir als selbstverständlich voraussetzen), scheint Stockhausen alles das in Stuttgart gefunden zu haben, was ihm unter den obwaltenden Verhältnissen in Berlin nicht bewilligt werden konnte.

Bekanntmachung.

Am 1. October d. J. wird, in Verbindung mit der bei der königl. Akademie der Künste bereits bestehenden Schule für musikalische Composition, eine Hochschule für ausübende Tonkunst eröffnet werden. Dieselbe umfasst eine Abtheilung für Instrumentalmusik und eine Abtheilung für Vocalmusik.

In der Abtheilung für Instrumentalmusik werden für die Ausbildung der Violinisten im Solospiel zwei Klassen gebildet, eine für den Vortrag der Werke klassischer Meister (Viotti, Spohr, Bach u. A. m.) und eine zweite, in welcher Schüler (durch Spohr's Violinschule und durch die Etüden von Fiorillo, Rhode, Kreutzer u. A.) zum Eintritt in die erste Klasse vorbereitet werden. Den Unterricht in der ersten Klasse übernimmt der Dirigent, Herr Professor Joachim persönlich. Vorbedingung zur Aufnahme in dieselbe ist der technisch fehlerfreie Vortrag des siebenten Concerts von Rhode. In der zweiten Klasse unterrichtet Herr Concertmeister de Ahna. Der Dirigent besucht die Klasse. Zur Aufnahme in dieselbe wird das correcte Spiel der zweiten, fünften und achten Kreutzer'schen Uebung verlangt. In der Regel sollen nicht mehr als drei Schüler in einer Stunde unterrichtet werden, doch kann der Lehrer auch anderen, als den direct beim Unterricht betheiligten Schülern das Zuhören gestatten.

Den Unterricht auf der Bratsche übernimmt Herr Concertmeister de Ahna. Für den Unterricht im Violoncell ist Herr Wilhelm Müller aus Braunschweig gewonnen.

Die Klasse für Clavierunterricht in der Instrumental-Abtheilung leitet Herr Professor Rudorff und unterrichtet daselbst. Auch für diese Klassen findet nur die Aufnahme solcher Schüler statt, welche über die Anfangsgründe hinaus sind.

Die auf den Streich-Instrumenten vorgeschrittenen Schüler treten in eine Quartettklasse unter unmittelbarer Leitung des Dirigenten ein.

Für die vorgerückteren Clavierschüler finden gleichfalls Uebungen im Ensemble-Spiel (Sonaten, Trios u. dergl.) mit Hinzuziehung von Kräften aus der Quartettklasse und unter persönlicher Leitung des Herrn Professor Rudorff statt. Ausserdem werden von Zeit zu Zeit öffentliche Kammermusiken, ausgeführt von den Lehrern selbst, arrangirt, zu denen die zur Abtheilung für Instrumentalmusik gehörenden Schüler freien Zutritt haben.

Sobald eine ausreichende Zahl von Schülern in der Quartettklasse vorhanden ist, wird die Bildung einer Orchesterklasse in Aussicht genommen.

Ueber die Abtheilung für Vocalmusik werden die näheren Bestimmungen demnächst veröffentlicht werden.

Die Schüler beider Abtheilungen nehmen Theil an dem theoretischen Unterrichte in der Musik in der bestehenden Schule für musikalische Composition und haben Zutritt zu den in der königlichen Akademie stattfindenden ästhetischen und kunsthistorischen Vorlesungen.

Der volle Cursus für die Theilnehmer ist auf drei Jahre berechnet, doch kann derselbe bei schon weiter vorgeschrittenen Eleven abgekürzt werden. Das Honorar beträgt Achtzig Thaler jährlich, und ist in vierteljährlichen Raten pränumerando an die Kasse des Instituts zu entrichten. Im Falle des Unvermögens und bei hervorragendem Talent kann Ermässigung oder Erlass des Honorars eintreten.

Weiter vorgeschrittene Musiker, welche zur Ergänzung ihrer Studien auf ein halbes Jahr an dem Unterrichte in der Akademie Theil nehmen wollen, können dies, wenn sie 50 Thlr. entrichten und sich verpflichten in den Ensembleklassen mitzuwirken.

Meldungen zur Aufnahme in die Musikschule sind bis zum 25. September d. J. unter der Adresse

»An das Curatorium der königlichen Akademie der Künste« unter den Linden Nr. 4 abzugeben.

Die Aufnahme-Prüfungen erfolgen durch die Dirigenten der Abtheilungen in der Zeit vom 27. bis 30. September.

Berlin, den 28. August 1869.

Curatorium der königlichen Akademie der Künste.



ANZEIGER.

[175] **Conservatorium für Musik in Stuttgart.**

Mit dem Anfang des **Wintersemesters**, den 18. October, können in diese unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und aus Staatsmitteln subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition, nebst Partiturspiel), Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Geschichte der Musik, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Professor **Stark**, Kammersänger und Opernregisseur **Schütky**, Professor **Lebert**, Hofpianist Prof. **Pruckner**, Professor **Speidel**, Hofmusiker **Levi**, Professor Dr. **Faisst**, Kammermusiker **Debuysère**, Hofmusiker **Keller**, Concertmeister und Kammervirtuos **Singer**, Hofmusiker **Boch**, Concertmeister und Kammervirtuos **Goltermann**, sowie von den Herren **Alwens**, **Tod**, **Braun**, **Attinger**, **Hauser**, **Beron**, **Fink**, **Ferling**, **Rein**, Dr. **Scherer**, Hofschauspieler **Arndt** und **Runzler**.

Für das Ensemblespiel sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 112 Gulden rhein. (64 Thlr., 240 Frcs.), für Schüler 132 fl. (75⅓ Thlr., 283 Frcs.).

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der am **18. October**, Nachmittags 2 Uhr, stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, im September 1869.

Die Direction des Conservatoriums für Musik
Professor **Dr. Faisst.** Professor **Dr. Scholl.**

---

[176] **K. Musikschule in München.**

Das Schuljahr 1869/70 beginnt am **1. October** mit den persönlichen Anmeldungen. Diejenigen, welche an der k. Musikschule ihre Studien zu beginnen oder fortzusetzen wünschen, haben sich bei Vermeidung der Zurückweisung an diesem und dem darauffolgenden Tage zwischen 9 und **12 Uhr Vormittags** oder 3 und **6 Uhr Nachmittags** auf dem Secretariate (Odeonsgebäude II. Stock) einzufinden und die zur Aufnahme nöthigen Zeugnisse in Vorlage zu bringen.

An den oben bezeichneten Tagen findet auch die Anmeldung der **Hospitanten** für die **Chorgesangschule** statt.

Lehrfächer: Solo- und Chorgesang, Rhetorik; Harmonie, Contrapunkt, Orgel; höheres Clavierspiel, Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott und Horn.

Prospecte über die Organisation der Anstalt, Honorarbestimmungen etc. sind durch die Münchener Musikalienhandlungen zu beziehen.

München, den 8. September 1869.

Die Königliche Hofmusikintendanz.

---

[177] Im Verlage von ***Robert Seitz*** in *Leipzig* erschien soeben:

Die Priesterin der Isis in Rom.
Gedicht von Hermann Lingg,
für Alt und Orchester
componirt von
Max Bruch.
Op. 30.
Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 25 Ngr. Orchesterst. 2 Thlr.

[178] Soeben erschien im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig:

CONCERT
für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters
componirt von
Friedr. Gernsheim.
Op. 16.
Mit Orchester Preis 4 Thlr. 20 Ngr. Für Pianoforte allein Preis 1 Thlr. 20 Ngr.

Römische Leichenfeier,
Gedicht von Hermann Lingg,
für Männerchor und Orchester
componirt von
Friedr. Gernsheim.
Op. 17.
Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Clavier-Auszug 25 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen à 5 Ngr.

[179] **Neue Musikalien**
im Verlage von **Fr. Kistner** in **Leipzig.**

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. v., Sinfonie Nr. 2 für 2 Pianoforte bearbeitet von Aug. Horn	2	—
Herzberg, A., Op. 66. 3 Idylles pour Piano	—	15
—— Op. 81. Rhapsodie pour Piano	—	10
—— Op. 86. 5me grande Valse pour Piano	—	10
—— Op. 93. 10me Nocturne pour Piano	—	10
Hiller, Ferd., Op. 140. Serenade für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte	1	15
Raff, J., Op. 142. Fantaisie pour Piano	—	25
—— Op. 143. Barcarolle pour Piano	—	15
—— Op. 144. Tarantelle pour Piano	—	20
Rosenhain, J., Op. 84. Conte d'enfant pour Piano	—	15

[180] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart**, Buch- und Musikalien-Handlung in Breslau, ist soeben erschienen:

Aus dem
Leben eines alten Organisten.
Nach den hinterlassenen Papieren
Carl Gottlieb Freudenberg's,
bearbeitet von Dr. **W. Viol.** Mit Portrait und Facsimile.
15 Bogen Octav. Elegant geheftet. Preis 1 Thlr.

Inhalt: Aus der Jugendzeit. — Studienzeit in Breslau und Berlin. — Begründung der Existenz in Breslau. — Reise nach Italien, Aufenthalt in Wien, Besuch bei Beethoven. Auf der Wanderschaft durch Steyermark und Italien. Rom. Neapel. Heimreise. — Wiedereröffnung der Berufsthätigkeit in Breslau. — Bräutigamsstand. — Berufung als Ober-Organist zu St. Maria Magdalena. Installationen. Leiden und Freuden im Amte und in der Ehe. — Musikalisches Leben in Breslau. — Leiden und Freuden eines Organisten. — Freudenberg in der Gesellschaft und vor der Behörde, als Lehrer, Componist und Kritiker.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. September 1869. Nr. 39. IV. Jahrgang.

Die Coloristen.

Beitrag zur Geschichte des Orgelspiels im XVI. Jahrhundert

von A. G. Ritter.

(Fortsetzung.)

Lässt man nun nach dem eben Ausgeführten den Gebrauch entlehnter Gesangstücke auf der Orgel gelten, so erhält auch das weitere Verfahren, welches die deutschen Orgelspieler damit verbanden, ich meine das oben erwähnte Coloriren, eine Rechtfertigung, die ich in dem Folgenden zu geben versuche.

Zunächst darf und muss derselbe natürliche, unbewusst hervortretende Kunsttrieb, welcher die Sänger zu ihren Ausschreitungen führte, auch bei den Orgelspielern vorausgesetzt und zu deren Gunsten geltend gemacht werden. Wie bei jenen, so war es bei diesen ein thatsächlicher Protest gegen die bisher übliche ununterbrochene Fülle rein harmonischer, langathmiger Töne, es war das in seiner Wurzel unerkannte, aber mit Lust befriedigte Verlangen nach Bewegung, nach dem Ausdrucke lebendigen Strebens im Einzelnen und dadurch nachdrücklicherer Wirkung im Ganzen, was in einer, auf dem Gebiete des geistigen Lebens bis auf den Grund bewegten Zeit die deutschen Orgelspieler jene einfache und ruhige Gestalt der von ihnen benutzten Gesänge darangeben und durch das lebhafte Farbenspiel zu rascheren Gängen vereinigter harmonischer und nicht-harmonischer Noten ersetzen liess. Insofern bezeichnet die Aufnahme der Coloratur, d. h. der rascheren Tongruppe, von Seiten der Orgelspieler einen Wendepunkt in der musikalischen Denk- und Sprechweise. Es ist die Forderung des Einzelnen nach individueller Ausprägung, die hier unbewusst und leise sich ausspricht. Unsere Coloristen sind nicht über das erste Stadium der Dämmerung hinausgekommen.

Neben dem vom Allgemeinen auf das Besondere mehr in der Stille geübten Einflusse macht sich ein anderer, von technischer Natur und darum deutlich in die Augen springend, geltend: die Verschiedenheit der beiden Tonmittel, des ursprünglich vorausgesetzten und des nachahmenden, durch welche ein und derselbe musikalische Satz dargestellt werden sollte. Die reichen Hülfsmittel, die den Vocal-Componisten und Sängern von selbst sich darbieten, um ihren Productionen durch lebendiges und nachdrückliches Colorit Interesse zu geben, fehlten und fehlen dem Orgelspieler zum grössten Theil heute noch, trotz der gerühmten Vollkommenheit des Instruments, dessen wirkliche Vorzüge gerade auf der entgegengesetzten Seite liegen. Bei dem Gesangston fühlen wir stets die darüber schwebende Herrschaft einer geistigen Willenskraft, die auch dem dürftigen Klange, indem er uns die Individualität des Sängers, sein Wollen und Können, vergeistigt vorführt, einen gewissen Reiz einzuhauchen vermag. Diese von der Orgel auch nicht mit dem geringsten Erfolg anzustrebende günstige Wirkung steigert sich natürlich, wenn mehrere Sänger zu einem gemischten Chore zusammentreten; dann gesellt sich hinzu die unterscheidende charakteristische Färbung, welche das besondere Erbtheil einer jeden der vier Singstimmen ist. Ein Accord, von vier gemischten Stimmen gesungen, wirkt viel anregender auf uns, als wenn wir ihn von vier Stimmen gleicher Gattung hören. Beim fortlaufenden Gesange dient die Stimmeigenthümlichkeit dem Zuhörer als Faden, sich in dem Tongewebe zurechtzufinden. Endlich verbindet sich dem Ton das verständliche Wort, von Anfang bis Ende eine ununterbrochene Verbindung zwischen Tonwerk und Zuhörer unterhaltend. Allen diesen Vorzügen der Gesangsmusik gegenüber konnte der Orgelspieler in dem 16. Jahrhundert mit seinem Instrumente um so weniger in die Schranken treten, als er sich durch dessen mangelhafte Temperatur in harmonischer Beziehung überall an freier Bewegung gehemmt sah. Nichtsdestoweniger sollte und wollte der Orgelspieler auf einem Instrumente, wo eine zwischen ihm und den tongebenden Körpern liegende umständliche Mechanik ihn jedes unmittelbaren Einflusses auf den klingenden Ton beraubte, Tonwerke reproduciren, die unter der Voraussetzung aller der aufgezählten Vorzüge des Gesanges gedacht waren. Nothwendig musste also für das, was auf der einen Seite verloren ging, auf der andern, so weit es möglich war, Ersatz gesucht werden. Der einzig hierzu sich darbietende Weg war der: an die Stelle der Belebung im Tone jene durch Töne treten zu lassen, also den einzelnen Ton zu umspielen, Intervalle durch Tongruppen zu verbinden, einfache Fortschreitungen auszugestalten, gehäufte Stimmenzahl zu verständlicherer Durchsichtigkeit zu mindern, und endlich Alles, Ganzes, wie Einzelnes, in eine seiner Ausführbarkeit und Wirkung auf der Orgel günstige Tonlage zu rücken. Die damaligen Orgelspieler erkannten es wohl, dass sie dieses Verfahren einschlagen mussten, wenn sie durch ihr Spiel überhaupt Etwas erreichen wollten. Demnach erweiterten sie das, was die Sänger Coloratur nannten, zur Figur; auch war bereits ein Mittelchen erfunden, Tönen, deren Temperatur

nicht genügte, aus dem Wege zu gehen, im Fall die mit dem Ganzen vorgenommene Transposition nicht ausreichte.*) Allein das Resultat aller dieser Arbeiten war für das deutsche Orgelspiel, soweit Proben vorliegen, ein klägliches, da Männer an der Spitze des Geschäfts standen, deren geistige Befähigung eben so wenig als ihre künstlerischen Anschauungen hinreichten, den entlehn'en fremden Stoff so zu durchdringen, dass er dem Instrumente vollkommen gerecht umgestaltet wurde, ohne von seinem Kunstwerthe allzu wesentlich einzubüssen. Die Umgestaltung war ein rein mechanisches Verfahren. Man begnügte sich, eine schnellere Figur einzuschieben ohne alle Frage nach Stellung, Form und Ausdruck. Die Coloristen aus dem Stegreif, von ihren Fingern tyrannisirt und von anstrengender Ueberlegung nicht gequält, besassen schliesslich ein jeder »sein sondere applikation, Coloraturen und Mordanten«, um die er sich, wie um das eigene Zöpfchen, drehte. Dass wir aber selbst in den gedruckten Coloraturbüchern keiner erwähnenswerthen Verschiedenheit der Formen begegnen, und die Hunderte von Folioseiten dickleibiger Bände einander fast gleichen wie ein Ei dem andern, ist überraschend. Nach der Höhe, welche die musikalische Production im 16. Jahrhundert einnahm, wie auch nach dem Stande der bereits ziemlich entwickelten Schularbeit — Conrad Paumann hatte die Kunst des Organisirens schon 1452 gelehrt, der künstlichere Contrapunkt war bereits in der Entwicklung begriffen —, muss dies befremden. Die guten Coloristen scheinen von Dem, was ihnen vorausgegangen, eben so wenig gewusst zu haben, als sie aus den Werken der Zeitgenossen Etwas lernten. So kann ich ihnen auch nicht einmal jenen Vortheil für die Kunst, der vernünftigerweise aus ihren Arbeiten wenigstens hätte hervorgehen müssen: die Ausbildung einer gewandteren Figuration nämlich, zurechnen; die Sache machte sich ganz ohne sie. Ausländische Orgelcompositionen haben sie allerdings in Deutschland verbreitet, aber auf ihre eigene Weise zugestutzt. Nur Woltz, der letzte Colorist, macht hiervon eine Ausnahme. Er lässt alle Coloraturen weg: damit ein Jeder seine eigene hinzuthue; er war also im Grunde der Schlimmste von Allen. Doch haben wir ihm zu verdanken, einige italienische Orgelsachen aus jener Zeit in der ursprünglichen Gestalt zu besitzen. Nicolaus Ammerbach lässt die geringfügigen Coloraturen der ersten Ausgabe in der zweiten fast gänzlich weg, Schmid sen. colorirt mit Vorbehalt, denn »er hätte lieber gewollt, dass dem Componisten sein auctorität und Kunst unverändert bliebe«, fügt sich aber der Zeit Sitte und colorirt, ohne verständige Organisten daran binden, d. h. abhalten zu wollen, die »eigenen Coloraturen« dafür zu substituiren. Im Gegensatz zu Beiden, Ammerbach und Schmid sen., richtet Jacob Paix sein Augenmerk ausschliesslich auf die Coloratur. Er thut sich Etwas darauf zu Gute, auch da zu coloriren, wo ein und dieselbe Hand drei Stimmen zu greifen hat. Diese mittelbar herbeigeführte Erweiterung der Technik wird freilich balancirt durch die zahlreichen Quinten- und Octaven-Parallelen, die er um der Coloratur willen ganz ungenirt zu Tage bringt. Der jüngere Schmid, dessen grosses Tabulaturbuch dreissig Jahre nach dem seines Vaters erscheint, theilt den Respect seines Erzeugers und muthmaasslichen Lehrers bezüglich der Auctorität des Componisten nicht, schlägt sich vielmehr auf die Seite von Paix, jedoch unter geringerer Einförmigkeit und unter grösserer Beschränkung der Figuren. Präludien, Toccaten und Fugen von den beiden Gabrieli, Claudio Merulo, Diruta *) u. A. geben seiner Sammlung einen gewissen Werth, auch wenn sie nicht uncolorirt geblieben sind. Die zehn Jahr später gedruckte Sammlung Woltz's ist in dieser Beziehung noch reichhaltiger und wegen der unterbliebenen Colorirung viel wichtiger. Sein dritter Theil enthält ausschliesslich wirkliche Orgelcompositionen: Von Italienern 50 sogenannte französische Canzonen, die der Deutsche »Fugen« nannte (der Südländer dachte an den Gesang, der Deutsche an die Arbeit) nebst 26 Fugen von deutschen Componisten, den ersten nach langer Pause wieder auftauchenden selbständigen deutschen Orgel-Compositionen. Die Namen dieser Deutschen will ich nicht vergessen hier anzumerken. Es waren: Simon Lohet, herzogl. Württemb. Hoforganist, und Adam Steigleder, Organist zu Ulm. Eine Fuga suavissima »gehört Karl Louisson« wie Woltz schreibt, oder Karl Luyton, wie er eigentlich geheissen. Nicht in Deutschland geboren, aber da zu Haus, war er Organist Sr. kaiserlichen Majestät, wohnte zu Prag, stand sich gut mit Michael Prätorius, und ist seine Fuge das beste Werk in der ganzen vierhundert geschriebene Folioseiten zählenden Sammlung. — Im Uebrigen begnügt sich Woltz, die vielstimmigen Gesänge, ohne sich um Vollständigkeit der Harmonie und wohlklingende orgelmässige Accordlage im Geringsten zu bekümmern, zu vier Stimmen greifbar herzurichten und somit für den Stegreif-Coloristen den Raum zu lichten und zu ebnen, auf dem er sich tummeln mag nach Herzenslust. Das Pedal erfährt bei allen den hier Genannten fast gar keine Beachtung. Bei den Späteren kommen allerdings einige für die Finger absolut ungreifbare Stellen vor, aus denen wir auf einen vorübergehenden Gebrauch des Pedals schliessen, auch gelegentlich erfahren, dass es sich damals schon bis zum grossen *C* ausdehnte. Ausdrücklich erwähnt finde ich das Pedal nur zweimal, und zwar in Woltz's Tabulaturbuch, wo bei einem Satze Chr. Erpach's **) (I. Th. Nr. 29) »*Bassus* im Pedal«, und bei einem anderen von M. Prätorius (II, 45) »den Bass mag man in einer Octaff mit dem Pedal dupliren« als Anmerkung beigefügt wird. Also auch die bei Schlick schon vorhandene selbständige Behandlung des Pedals war verloren gegangen oder blieb unbeachtet!

Wenn ein neuerer Schriftsteller ***) an diesen Arbeiten in Verbindung mit den Paumann'schen Orgelstückchen bereits die ersten Familienzüge der Seb. Bach'schen Kunstweise wahrnimmt, so kann ich mich bezüglich der ersteren nur sehr beschränktermaassen zu dieser Ansicht bekennen. Denn während die von Paumann gelehrte Kunst auf eine wirklich schöpferische Thätigkeit sich gründet und in der Kette der Kunstentwicklung ein nicht herauszulösendes Glied bildet, ist das Coloriren factisch eine durchaus mechanische Fertigkeit, die mit Erfindung im künstlerischen Sinne Nichts zu thun hat und überdies, ohne sich aus- und fortzubilden, auf der zuerst eingenommenen Stufe stehen bleibt. Die Aneignung irgend einer gleichgültigen Floskel, wobei man sich weder um Vorausgegangenes noch

---

*) Arnolt Schlick sagt im Spiegel für Orgelmacher 1512 Kap. 8: Man mag den Discant am Anfang mit einer kleinen Pause, mit einem Läuflein oder Floratur wohl verschlagen und bergen, dass die Härtigkeit oft genannter Clausel (es ist die Stimmung von *e gis h* als Dominante zu *A* gemeint) nicht gemerkt wird.

*) Ich benutze diese Gelegenheit, einen Irrthum, welcher sich in Ambros' Geschichte (Th. III, S. 524) in Folge eines Druckfehlers im Texte der Schmid'schen Tabulatur eingeschlichen, zu berichtigen. Nach Ausweis des Schmid'schen Registers sind nämlich beide Toccaten, jene »*di salto bono*«, wie auch die andere »*di salto cativo*«, von Diruta; keine von beiden gehört Giov. Gabrieli an.

**) Im Register: Erbach.

***) Ambros, Geschichte der Musik. III, S. 437 ff.

Nachfolgendes kümmerte, machte den Mann zum Coloristen. In der Reihe aller dieser Arbeiten ist, wie schon gesagt, ein Fortschritt zum Besseren nicht wahrzunehmen, das Bestreben, Sinn und Zusammenhang in die Passagen zu bringen, sucht man vergebens, planloses Umherschweifen ist der allgemeine Charakterzug. Wo das sorgfältig prüfende Auge in seltenen Fällen durch eine Art von organischer Verbindung zwischen Grundlage und Hinzugefügtem erfreut wird, ist es mehr ein Resultat des Zufalls denn der Absicht. Die Coloristen stehen in keiner Beziehung zu Bach. Sie bilden einen Nebenzweig von zweifelhafter Bedeutung; er starb ab, plötzlich, wie wenn ein Licht verlöscht, und seiner ward nicht mehr gedacht.

(Schluss folgt.)

Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

Geschichte des Concertwesens in Wien. Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. Wilhelm Braumüller. XV und 438 Seiten in gr. 8.

(Fortsetzung.)

Die Concerte der »Gesellschaft der Musikfreunde« haben sich nun eigentlich gegen früher um Nichts geändert, nur die wirkenden Factoren sind etwas andere geworden. In der heutigen wirksamen Benutzung des Chorgesanges kann man eigentlich nur ein Zurückgehen erblicken auf den ersten Anfang, auf die Wünsche und Ziele der Begründer; und der natürliche Fortgang wäre nun die völlige Verwirklichung jener Ideale, also die Erhebung der Aufführungen grosser und kleiner Chorwerke zu den Hauptconcerten. Die jetzige kosmopolitische oder, wie man wohl noch besser sagen kann, internationale Richtung der Zeit, welche sich auch der Musik bemächtigt hat, wird dazu beitragen, eine solche Entwicklung zu beschleunigen und so auch für Wien diejenige feste Grundlage des Concerts zu gewinnen, welche schon der Baron van Swieten (und eigentlich auch Mosel) erstrebte. Andere Vorgänge dürften die »Musikfreunde« ebenfalls auf diesen Weg hinweisen. Wie man aus den Zeitungen sieht, hat Herr Herbeck als »Beirath« des Hofoperntheaters es durchgesetzt, dass den unter Dessoff's Leitung stehenden »philharmonischen Concerten« nicht das neue Haus bewilligt werde, in welchem er vielmehr selber mit derselben Hofkapelle, und angeblich zum Besten der Theater-Pensionskasse, Concerte veranstalten wird. Das bedeutet Concurrenz und Unfrieden im eigenen Hause, und wir würden so Etwas nicht für möglich halten, wenn es nicht eben Herr Herbeck wäre, der bestrebt sein wird für seine Person Raum zu schaffen und in dessen dominirende Stellung als »Beirath« schon *eo ipso* die Unmündigkeitserklärung der bisherigen leitenden Persönlichkeiten eingeschlossen ist.*) Welchen Nutzen die Hofkapelle sammt dem Operntheater aus diesem zwiespältigen Concertiren ziehen wird, kann man ruhig abwarten; die alte »Tonkünstler-Societät« wird dadurch

*) Wir haben es hier mit Sachen, nicht mit Personen zu thun. Aber wer kein Kind ist in den Dingen dieser Welt, weiss auch, dass die Personen die Sachen machen, und wer sich um die musikalischen Angelegenheiten in Wien kümmert, weiss, dass es Herr Herbeck ist, welcher dort augenblicklich Regen und schön Wetter macht. Von seinem Charakter und seinen Unternehmungen werden daher die bestehenden Verhältnisse zu einem grossen Theil abhangen und die Spuren, welche er ihnen aufdrücken wird, werden noch eine geraume Zeit sichtbar bleiben. Dies ist die Ursache, wesshalb wir wiederholt hierauf zurückkommen. Der Herr Verfasser beschäftigt sich ebenfalls eingehend mit dieser Persönlichkeit; aber die Art, wie es geschieht, erregt unser Bedauern. Die Directionszeiten Hellmesberger's und des ihn ablösenden Herbeck, sagt er, »verhalten sich künstlerisch zu einander beinahe wie Verheissung und Erfüllung«. Und in Weiterführung einer so hochtrabend begonnenen Parallele heisst es dann: »Herbeck hingegen, weitab von allem Virtuosenthum in der strengen Zucht der Kirchenmusik erzogen, hatte im harten Kampf mit dem Leben sich Schritt für Schritt vorwärts kämpfen müssen. Als geborenen Dirigenten kennzeichnete ihn sein intensiv musikalisches, dem Geist fremder (namentlich moderner) Tondichtungen sich augenblicklich assimilirendes Empfinden, sowie die demagogische Gewalt, die er mit Aug und Arm ausübt über die grössten Orchestermassen«. (S. 386.) Eine schöne »Zucht der Kirchenmusik« wahrlich, deren Resultat darin besteht, dass man »namentlich moderne« Musik zu verstehen befähigt wird! im schönsten Einklange mit dem »harten Kampfe mit dem Leben Schritt für Schritt vorwärts«, der in einem sprungweisen Besitzergreifen höchster und bisher nicht einmal vorhandener Aemter endet! Das Anormale seiner Carrière und das innerlich Desorganisirende, welches trotz aller äusseren Prachtentfaltung in solchen Vorgängen verborgen ist, spiegelt sich am besten in dem Eindruck, den die Oeffentlichkeit davon empfängt. Hiergegen hilft Apologie nichts, ja diese selbst ist ein Spiegel des öffentlichen Eindrucks und somit eine Selbstwiderlegung. Man lese aufmerksam, was der Herr Verfasser, der hier die einfache historische Relation völlig aufgiebt und den Pausbacken-Stil eines Apologeten annimmt, zu Gunsten Herbeck's weiter vorbringt: »Indem Herbeck«, sagt er, »eine viel stärkere Besetzung des Orchesters und zahlreichere Proben durchsetzte, ausgezeichnete Solisten (wie Stockhausen, Schnorr, Bülow, Laub u. s. w.) zur Mitwirkung und berühmte Componisten zur persönlichen Leitung ihrer Werke nach Wien berief, steigerte er zwar die Kostspieligkeit, aber auch den Glanz und die Anziehungskraft der Gesellschaftsconcerte. Herbeck's ungewöhnliches Talent hat auch eine ungewöhnlich rasche und ausgezeichnete Anerkennung gefunden. Die Ernennung des noch jungen Mannes zum ersten Hofkapellmeister, welche 1866 wie aus den Wolken fiel, war ein in Oesterreich unerhörter, hundertjährige Traditionen niederwerfender Vorgang. Nur der Neid zurückgesetzter Rivalen konnte desshalb in Herbeck einen Emporkömmling sehen; nicht emporgekommen war er, sondern nur an seinem rechten Platz angekommen«. (S. 386.) Besässe der Herr Verfasser die wahre geschichtliche Einsicht, so würde er davor bewahrt geblieben sein, seine »Geschichte« in eine Lobhudelei Dessen auslaufen zu lassen, der dort gegenwärtig den längsten Taktstock und in Hof- und Zeitungskreisen den meisten Einfluss hat; er würde begreifen, dass es die erste Aufgabe eines wissenschaftlichen Mannes, eines Geschichtschreibers ist, der gleissenden Oberflächlichkeit unerbittlich entgegenzutreten, selbst mit einer gewissen Härte, eben wegen ihrer »demagogischen«, die Massen verleitenden Natur. Indem der Herr Verfasser die allerdings dankbarere Rolle eines Lobredners wählte und Herrn Herbeck in die journalistischen Kreise als kaiserlichen Musik-Demagogen gleichsam officiell einführte, veranlasste er, dass auch andere Wiener Federn ihre Dinte in derselben Richtung ergossen. Hier einige Proben aus dem Wiener Fremdenblatt aus einem »Johann Herbeck und das Hoftheater« überschriebenen Artikel. »In demselben Augenblick — heisst es dort —, da wir den Vorhang über eine eben so unruhige, als innerlich unfruchtbare Opernsaison mit Vergnügen niederrollen sehen, trifft uns die unvermuthete Kunde, dass der Hofkapellmeister Johann Herbeck zur Theilnahme an der Leitung der musikalischen Angelegenheiten des Hofoperntheaters berufen

wohl vorübergehend zu neuem Leben erwachen, und vielleicht wird die Messe von Rossini, welche das Hofoperntheater in diesen Tagen dem Herrn Strakosch abgehandelt hat, um sie im November aufführen zu lassen, das erste dieser Concerte unter Herbeck's Direction erbaulich einleiten. Vielleicht werden auch die »Musikfreunde« mit ihrem »Singverein« nicht ganz ohne Schaden davon kommen, doch wird Alles von ihrer Haltung abhängen; sicher scheint uns nur Eins, nämlich dass es den »philharmonischen Concerten« unmöglich sein wird, ihre bisher eingenommene Position auf die Dauer zu behaupten.

Hiermit lassen wir die Concerte und wenden uns in Kürze noch zu der letzten Institution, welche der »Gesellschaft der Musikfreunde« ihre Begründung und Pflege verdankt, dem Conservatorium. Der Plan dazu wurde von J. von Mosel ausgearbeitet, man schritt aber erst 1817 zu der Ausführung, wo eine Schulklasse für Gesang eröffnet wurde, der zwei Jahre später eine für Violine und eine zweite höhere Gesangsklasse folgten. An der Violinschule lehrte Joseph Böhm, der Lehrer Joachim's, und wie beschränkt die Verhältnisse waren, ersieht man daraus, dass Böhm anzeigte, es sei ihm gestattet, »auch noch Schüler zu seinem besonderen Vortheil aufzunehmen«, d. h. privatim zu unterrichten. Die öffentliche Schule kann nie Etwas leisten, wenn die Hauptlehrer die besten Talente (denn zum Privatunterricht stellen sich stets die besten ein) der Schule entziehen. 1832 erhielt die Anstalt eine festere Verfassung und erweiterte sich nach und nach, fand aber immer noch wenig Unterstützung. »Die Regierung kann von dem Vorwurf nicht freigesprochen werden, dies wichtige patriotische Unternehmen ohne die gebührende Unterstützung gelassen zu haben. Während das Mailänder Conservatorium, das, im Grunde nur den Gesang und Tanz fördernd, einer einzigen Provinz der Monarchie zu statten kam, das österreichische Staatsbudget mit jährlich 37,000 fl. belastete, glaubte die Regierung ihre Schuld gegen das Wiener Conservatorium mit geringen (nicht systemisirten, sondern von Fall zu Fall bewilligten) Aushilfen abgetragen zu haben. Erst in neuester Zeit hat die Regierung die Bedeutung dieses Institutes durch etwas namhaftere Unterstützung und verschiedene Auszeichnungen besser gewürdigt. Man kann auch nicht sagen, dass der österreichische Adel, der sonst eine so rühmliche Rolle in der Geschichte der vaterländischen Musik spielt, das Wiener Conservatorium nach Kräften unterstützt habe. Der Adel hat so gut wie Nichts dafür gethan. Die Gesellschaft der Musikfreunde und ihr Conservatorium sind rein bürgerliche Schöpfungen, hervorgerufen durch den werkthätigen Enthusiasmus der musikliebenden Mittelklasse.« (S. 164.) Das Prager Conservatorium (1808) war bekanntlich rein ein Werk des böhmischen Adels. Aber wo ein Hof ist, folgt der Adel fast immer dem Hofe, und was in dieser Hinsicht für Wien zu erwarten ist, kann sich Jeder leicht sagen, der hier S. 387 liest, dass der Kaiser und die Kaiserin seit 15 Jahren nur zweimal (bei den Mozart- und Schillerfesten 1856 und 1859) in Concerten erschienen sind. Dies ist zwar das beste Mittel, den Mittelstand äusserlich mündig zu machen; es schliesst aber auch die Gefahr in sich, dass unsere Kunstübung sich in die Massenproduction verliere, und diese Gefahr ist schon aller Orten ganz nahe an uns herangetreten.

Das Wiener Conservatorium scheint der Herr Verfasser im weiteren Verlaufe seiner »Geschichte« fast vergessen zu haben. Wir wollen gern glauben, dass nichts Besonderes für den Berichterstatter vorlag; aber wenn Herr Hanslick diejenige Ordnung beliebt hätte, auf welche wir schon mehrfach als auf die passendste für diesen Stoff hingewiesen haben, nämlich die abtheilungsweise Sachordnung, so zweifeln wir nicht, dass auch das Conservatorium ihm eine Fülle lehrreichen Materials würde dargeboten haben. Freilich, eine wirkliche, lückenlose Verarbeitung desselben erfordert etwas mehr Sesshaftigkeit, als die bunte Anhäufung von Notizen aller Art, die uns selten die Möglichkeit gewähren, der Sache auf den Grund zu kommen. Mit dem ganzen Institut der Musikfreunde hob sich seit 1850 auch das Conservatorium etwas, namentlich nach der vorübergehenden Anregung, welche die 1851 von dem Musikhändler Glöggl gestiftete, aber bald wieder verschwindende »Akademie der Tonkunst« als Concurrenz gewährt hatte. Das neue, jetzt fertige Haus der Musikfreunde enthält zwölf Schulzimmer, also die schönsten Räumlichkeiten für eine Musikschule im grössten Maassstabe. Dass das Wiener Conservatorium bisher keinen hohen Rang einnahm (der Herr Verfasser sagt dies nirgends, aber auch nicht das Gegentheil), hat verschiedene Ursachen. Die Hauptursache ist natürlich die, welche alle Conservatorien als solche abhält, etwas künstlerisch Ausgezeichnetes zu leisten, wobei in jüngster Zeit der Massenunterricht noch als besonderes Hemmniss hinzukommt. In Wien leidet das Conservatorium daran, dass ein Violinspieler (Hellmesberger) die Direction hat. Hierdurch kommt eine Beschränktheit in das Institut, der Gesang steht zurück. Die neue Berliner »Hochschule« wird zwar auch durch einen Violinisten, durch Joachim, geleitet, aber es besteht ein Unterschied zwischen diesem (dessen Gattin eine grosse Sängerin ist und der ohne Zweifel eine seiner Aufgaben darin erkennt, das Instrumentale wieder auf die gesunde gesangliche Basis zurückzuführen) und Hellmesberger, der bei aller Tüchtigkeit doch so zu sagen von seinem Instrument unter dem Pantoffel gehalten wird.

---

worden. Vielen mag diese Nachricht wie ein jäher Schreck in die Glieder gefahren sein (!), weil sie ihre kleinen persönlichen Interessen durch eine so überlegene künstlerische Kraft, wie Herbeck, bedroht glauben; wir aber wollen uns nicht viel grämen, sondern uns herzlich freuen, dass es so gekommen ist, denn uns ist Herbeck immer als der gute musikalische Genius der Stadt Wien erschienen (!!) . . . Er bot sich nicht an, man holte ihn; sein Verdienst intriguirte für ihn (!), er selbst konnte ruhig zuwarten . . . (Folgt das Citat aus Hanslick's Geschichte über die »demagogische« Gewalt.) In Einzelheiten einzugehen, wird man uns wohl erlassen, wir wollten nur im Allgemeinen auf die Bedeutung hinweisen, die Herbeck's Berufung an das Operntheater ungefähr beizulegen ist. Aber steckt hinter dieser offenen und öffentlichen Bedeutung nicht noch eine verborgene? In diesen Tagen sprachen wir über diese Sache mit einem Theaterfreunde. ‚Für mich', sagte er, ‚bedeutet Herbeck's Eintritt in die Oper Dingelstedt's Fall.' Sie mögen vielleicht recht haben, gaben wir zur Antwort, allein man kann auch nach oben fallen — zumal, wenn man ein blinder Hesse ist.« Würdiger konnte der Panegyricus nicht schliessen, als mit dieser Frivolität. Kein Tadel vermöchte ein grelleres Bild jener Persönlichkeit zu zeichnen, als ein solches Lob. Immer nur jäher Schreck, Neid, Intrigue und Fall Anderer! Für Fernere, die ausserhalb des Kreises stehen, wo das, was in Wien passirt, als Schreck Neid oder Intrigue wirken kann, bedarf es keines Wortes hierüber. Jeder empfindet das Ungesunde solcher Verhältnisse sofort und erinnert sich, dass das Gift sein muss, was vergiftend wirkt. Heine hatte für solche Dinge einen drastischen Reim, der so anfing: »O Hund, du Hund, du bist nicht gesund« u. s. w.

Gleichstellung der beiden Hauptabtheilungen wäre der zunächst nöthige Schritt zum Besseren.

Aber wie ist einem anderen Uebelstande zu begegnen, unter welchem schon seit lange in Wien Alles theils kümmert, theils herbeckartig ins Kraut schiesst? Wir meinen die auffällige Thatsache, dass dort Lust und Fähigkeit mangeln, bedeutende Kräfte aus Deutschland an sich zu ziehen und zu acclimatisiren. Nicht zum Concertiren, zu vorübergehenden Besuchen, sondern zum bleibenden Wohnen und Wirken. Und wenn anstellungsweise, dann nicht in Nebenposten, sondern an die Directionsstellen. Lässt z. B. die Leitung des Conservatoriums Mängel erkennen, oder sind die Resultate insgesammt nicht so, wie sie sein sollten, so ist der fast niemals zum Ziele führende Weg der, wenn man mit den localen Kräften auszukommen sucht und nur eine andere Vertheilung vornimmt. Wirkliche Reformen sind aber nur durch die Berufung auswärtiger Männer zu bewirken. Und hier muss man möglichst Diejenigen wählen, welche etwas Neues vertreten, einen Grundsatz, eine Schule, ein künstlerisches Princip, und dadurch eine Macht sind, deren ganzes Gefolge sie dann mit sich ziehen. Wir können ein Beispiel anführen, welches auch dem Herrn Verfasser willkommen sein muss und ihm vielleicht nicht entgangen wäre, wenn er diese Partie des Instituts der Musikfreunde genauer durchgearbeitet hätte. Am 29. Juli 1847 schrieb Robert Schumann an Herrn Gustav Nottebohm von Dresden aus nach Wien: »Lieber Nottebohm, Ich las in den Zeitungen von der Vacanz am Directorium im Conservatorium. Die Stelle ist eine, wie ich sie mir wohl wünsche; dazu fühle ich mich jetzt recht frisch an Kräften und sehne mich in einen regen Wirkungskreis. Ernstlich mich aber darum bewerben will ich nicht eher, als ich in allen Verhältnissen genau orientirt bin, und dazu sollen Sie mir hülfreiche Hand bieten«. (R. Schumann von Wasielewski, 2. Aufl. S. 359.) Keiner wird läugnen, dass mit der Berufung Schumann's, wäre sie möglich gewesen, ein neuer Abschnitt für dieses Institut begonnen hätte. Und obwohl uns die Erfahrung gelehrt hat, dass wir von seinen Eigenschaften als Dirigent nur bescheidene Ansichten hegen dürfen, ist doch noch die Frage, ob er als Leiter eines Conservatoriums nicht an einem natürlicheren Platze gestanden hätte, denn als Chordirigent und städtischer Musikdirector. Was ihm in dieser Hinsicht abging, würden wohl seine Schüler und Anfänger vollauf ersetzt haben, zu welchen eben unsere begabtesten Tonsetzer und Musiker gehören, aus denen Wien dann hätte auswählen können, weil sie Alle diesen Ort als ihre Heimath betrachtet haben würden. Dies nur Ein Beispiel unter vielen, wie leicht es für eine Stadt von Wiens Grösse und alter musikalischer Bedeutung ist, sein ersterbendes Leben durch wahrhaft originale Kräfte zu verjüngen. Wir glauben, dass es für Wien ein Leichtes gewesen wäre, jeden unserer nambaftesten Musiker zu gewinnen, wenn man nur hätte die Hand ausstrecken wollen, so gross ist der Zauber, den dieser Ort bis dahin noch immer auf ganz Deutschland ausgeübt hat. Aber man hatte in der Musik, wie in der Politik und Literatur, an sich selbst genug und ist so nach und nach dahin gekommen, von den Brosamen leben zu müssen, die von unseren Tischen fielen. Berufungen von Aussen haben nicht nur das Gute, dass sie die stagnirenden Kräfte in Fluss bringen, ohne sie zu solchen Gehässigkeiten zu verbittern, wie unmotivirte heimische Beförderungen, sie sind auch noch dadurch ganz ausserordentlich werthvoll, dass man bei ihnen weit dreister vorgehen kann, ohne sich zu vergreifen. Ist der Griff gelungen, so werden die guten Folgen sich schnell fühlbar machen; ist es aber ein Missgriff, so wird er dennoch dazu beitragen, die heimischen Kräfte aufzustacheln und zu einer vielleicht alles Auswärtige übertreffenden Tüchtigkeit heranzureifen. Nur auf diese Weise sind gute musikalische Zustände, gegründet auf die Gediegenheit der Künstler, möglich. Diejenige Stadt, welche nach solchen Grundsätzen am consequentesten und beharrlichsten verfuhr, ist Berlin. Wie viele Missgriffe sind dabei (z. B. allein in der Berufung von Dichtern und Philosophen unter Friedrich Wilhelm IV.) begangen, — und sind sie schliesslich nicht allesammt zum Guten ausgeschlagen? Haben sie nicht alle dazu beigetragen, die Masse von Intelligenz anzuhäufen, welche früher des Spottes werth schien und jetzt so sehr beneidet wird? Wo grosse Spielräume abgesteckt sind, müssen die tüchtigen Männer verschiedenster Art möglichst gedrängt stehen, damit Einer den Andern in seinen Grenzen hält und so Alle in wahrer Kraft wirken können. Wo aber die Bahn nahezu leer ist und Auswärtige nicht hineingelassen werden, da macht dann ein Herbeck nach Gefallen seine Sprünge. Das Schlimmste, was sich in dieser Hinsicht von Wien sagen lässt, ist aber, dass ein Glückslauf, wie der des Herrn Herbeck, in keiner andern grossen Stadt möglich wäre. Unter ziemlich sonderbaren Umständen gelangte der Dirigentenstab der Berliner Oper zu Ende des vorigen Jahres in die Hand des Herrn Eckert; aber wenn er ihn nicht ordnungs- und subordinationsmässig treu führt, wird er ihn nicht lange führen und auch mit dem besten Aufgebot aller Kletterkünste nicht höher kommen. Anders in Wien; dort ist Alles im Werden, in der Gährung, und den Brau besorgen sie hübsch selber.

Es mag hiermit zusammenhängen oder auch nicht, aber jedenfalls ist es unsere Pflicht, zum Schluss auch noch auf einen anderen Uebelstand hinzuweisen, der wohl nicht unwesentlich dazu beitragen dürfte, dass im Wiener Conservatorium die Bäume vorerst noch nicht in den Himmel wachsen. Als einen solchen Uebelstand bezeichnen wir die wunderliche Stilübung, welche Herr L. A. Zellner, Kanzleidirector, unlängst in den Blättern losgelassen hat und die wir hier (denn es ist ein geschichtliches Actenstück) in ganzer Länge reproduciren.

»Conservatorium der Musik in Wien.

Diese von der »Gesellschaft der Musikfreunde« gegründete, seit dem Jahre 1817 bestehende Unterrichtsanstalt tritt durch die Uebersiedelung in das neue Gebäude der Gesellschaft in Verhältnisse, welche sie in den Stand setzen, den Anforderungen an eine Hochschule der Tonkunst im vollsten Maasse gerecht zu werden. Im Besitze zahlreicher, eigens zu dem Zwecke adaptirter, mit allem Comfort ausgestatteter Lehrräume, eines complet eingerichteten Uebungstheaters, einer grossen Orgel, zwei der grössten und prachtvollsten Concertsäle der Residenz, wie einer der reichhaltigsten Bibliotheken, konnten nunmehr alle erforderlichen Disciplinen eingeführt werden, welche die Anstalt befähigen, ihr Programm: vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik als Kunst und Wissenschaft den Unterricht-Suchenden zu gewährleisten, zur That werden zu lassen.

Zweiunddreissig Professoren, durchaus Künstler ersten Ranges, darunter Celebritäten von europäischem Namen, wie: Herr und Frau Marchesi (Gesang), Concertmeister Hellmesberger (Violine), Dachs und Epstein (Clavier), Doppler (Flöte), Zamara (Harfe), Hofschauspieler Lewinsky (Declamation und Mimik), Hofkapellmeister Dessoff (Composition), Weilen (Poetik, Literaturgeschichte) u. A. — ertheilen den Unterricht im Solo- und Chorgesang, in allen Streich- und Blasinstrumenten, in Clavier, Orgel, Harfe, Composition, Declamation und Mimik, Sprachen, Literatur- und Musikgeschichte, Aesthetik und sonstigen kunstwissenschaftlichen Fächern bis zur vollsten künstlerischen Durchbildung des Zöglings.

Durch zahlreiche und regelmässige Uebungen aller Art (Chor-, Kammermusik-, Orchester-, Directions- und Opernübungen), durch Aneiferungsmittel, als: öffentliche Concurse (Preisbewer-

bungen), Classenprämien, Auszeichnung mit der grossen Gesellschaftsmedaille und Diplome, wie durch Vortragsabende, Concert- und Opernaufführungen, werden die Zöglinge zur höchsten Leistungsfähigkeit angespornt und zu ihrem Berufe tüchtig gemacht. — Ausserdem bietet Wien selbst mit seinem Hofopern- und Burgtheater, seinen vielen und grossen Concertinstituten, seinen reichen kunstwissenschaftlichen Sammlungen, dem steten Zuflusse von Künstlern und Virtuosen, seinem ungemein bewegten Kunst- und speciell Musikleben überhaupt — dem Schüler eine Summe von Anregungen und Bildungsmitteln, wie keine andere Stadt.

Das Schuljahr am Conservatorium beginnt mit 1. October. — Der Unterricht, welcher durchaus in nach Geschlechtern getrennten Abtheilungen ertheilt wird, kostet, je nach den Lehrfächern, für ein Hauptfach mit Einschluss aller damit verbundenen Nebenfächer zwischen 60 und 150 fl. pro Jahr. — Gegen franco Einsendung der Postspesen oder auf Verlangen durch eine beliebige Buch- oder Musikalienhandlung, wird das ausführliche Lehrprogramm unentgeltlich zugesendet. Anmeldungen zum Eintritt (schriftlich oder mündlich) vom 1. September an.

Für die Direction:
der Generalsecretär und Kanzleidirector
L. A. Zellner.«

Ein würdiger Schluss, dass man das ausführliche Programm der hier angebotenen Kunstlehrwunder nur »gegen franco Einsendung der Postspesen« (die wohl gerade Einen Kreuzer für das Kreuzband betragen werden) erhalten wird! So passen Reichthum und Armseligkeit zusammen »wie in keiner andern Stadt«. Könnten jene Herren doch einmal erfahren, wie zwecklos solche Anpreisungen sind und welch einen niederschlagenden Eindruck sie machen.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Frankfurt a. M.** *W.* Die Concertsaison rüstet sich. Der Rühl'sche Gesangverein verspricht uns bereits officiell: 1) »Paradies und Peri«; 2) »Kain« von Max Zenger; 3) »*Stabat mater*« von Astorga, Messe in G von Bach und »*Iste dies*« von Cherubini. Der Cäcilienverein seinerseits kündigt an: 1) Trauerhymne von Händel; sechs Nummern a capella von Prätorius, Eccard und Bach; Cantate: »Bleib' bei uns« von Bach; 2) Messe in D von Beethoven; 3) Johannispassion von Bach. Sehe ich von localen Verhältnissen gänzlich ab, so kann ich mich mit diesen Programmen nicht vollständig einverstanden erklären. Die sechs Concerte enthalten — wenn ich die kleineren Gesänge a capella für eine Nummer rechne — elf Nummern; dass sich darunter der Name Händel nur einmal findet, dünkt mir entschieden zu wenig. Einige der sogenannten »bekannten« Oratorien des grössten Oratorien-Meisters fangen bereits an, hier ziemlich unbekannt zu werden; ich hätte sehr gern statt des Kain ein solches auf dem Programme gesehen. Auch halte ich es für an der Zeit, dass wir das Requiem von Brahms hören sollten. Sind auch die Stimmen über den Werth desselben zur Zeit sehr getheilt, so kann — abgesehen davon, dass die lobenden Stimmen doch sehr überwiegen — ein Werk, über welches so viel und so ernst gesprochen und geschrieben wird, in keinem Falle unbedeutend sein. Es hätte den Meistern Schumann oder Beethoven keine Schande gemacht, wenn sie Brahms zu Liebe noch ein Jährchen gewartet hätten. Indessen will ich nicht unterlassen, mich auch auf den localen Standpunkt zu stellen, von welchem aus sich Manches zur Rechtfertigung der Programme sagen lässt. Die Werke von Schumann und Beethoven sind vor wenigen Jahren von den Vereinen mit grosser Mühe studirt worden; sollten sie dieselben so lange ruhen lassen, bis die Mitglieder sie wieder gänzlich vergessen haben, und durch zahlreiche Eintritte Neuer das Studium wieder von vorn anfangen müsste? Das Oratorium »Kain« wird, laut Anzeige, »auf vielseitiges Verlangen« wiederholt, womit wir uns freilich bescheiden müssen. Mit wahrer Freude begrüsse ich das erste Cäcilienvereinsconcert. Händel und Bach — und dazu sechs A capella-Gesänge trefflichster Art — Herz, was willst du mehr! Sollte man aber meinen, dass ein gemischter Verein 50 Jahre alt werden muss, bevor er ernstlich an den reinen, unbegleiteten Gesang denkt! — Auch das letzte Rühl'sche Concert verdient sehr, dass man sich im Voraus darauf freue. Seine drei Nummern sind von sehr verschiedener Art, aber jede in ihrer Art vortrefflich — und alle drei seit länger als einem Jahrzehnt hier nicht gehört. — Und nun zu dem, was weiter gerüstet wird. Die Saalbaugesellschaft hat die Brüstungen der Logen im grossen Saale einreissen, und die Logen selbst dermaassen erweitern lassen, dass etwa sechszig neue Plätze gewonnen werden, womit, namentlich im Hinblick auf die Museumsconcerte, einem wesentlichen Bedürfnisse abgeholfen ist. Der Saal soll ferner mit einer Concertorgel versehen werden. Dem Vernehmen nach haben einige noch unbekannte Kunstfreunde das dazu nöthige Kapital von gegen 15000 Gulden gesichert und der Bau wird der Firma Walker in Ludwigsburg übertragen werden. Es verlautet dazu noch, dass, baulicher Verhältnisse des Saales halber, die Orgel an die eine Seite des Podiums zu stehen kommen werde. Im Saale selber würde nur der sogenannte Spieltisch und der Prospect stehen. Da sich somit die grosse Mehrzahl des Pfeifenwerks garnicht im Saale selbst befände, so fürchte ich, dass die Wirkung dadurch sehr beeinträchtigt werde. Ein Orgelprospect am Ende der einen Langseite des Saales muss die Architektonik desselben aufs Gräuligste verunstalten, und nur ein blinder Prospect auf der entgegengesetzten Seite könnte hier einigermaassen abhelfen. Durchaus Sicheres ist indess über die ganze Angelegenheit noch nicht ins Publikum gedrungen. — Und nun berichte ich zum Schluss noch über das erste Concert dieser Saison; merkwürdig genug ist es! Herr Karl Locher aus Bern, eigentlich ein Kaufmann, der seine Kunst des Orgelspiels auf die uneigennützigste Weise zu milden Zwecken verwerthet, gab in der Paulskirche ein Orgelconcert zum Besten der hiesigen Armen und des Gustav-Adolph-Vereins. Das Programm lautete: 1) Phantasie und Fuge von J. Vogt; relativ das Beste, obwohl im Vortrage nicht deutlich genug. 2) *Adagio religioso* von Weber (»Und ob die Wolke sie verhülle«), mit vielfachem, nicht immer glücklichem Wechsel der Register. 3) Concertstück von Stern; absolut unverständlich, wozu allerdings der in dieser Kirche unvermeidliche Nachhall das Seine beitrug. 4) Aus den »Letzten Worten« von Haydn. Der sonst so klare Haydn war hier durch lauter Willkürlichkeiten in Takt und Tempo garnicht zu erkennen. 5) Aus der »Schöpfung« (»Die Himmel erzählen«). Bis hierher hatte sich das Publikum gründlich gelangweilt. Aber nun änderte sich die Sache. In der Schlussnummer »*Fantaisie nationale*« von Locher wusste dieser so furchtbar natürlich zu ... donnern, dass er sich rasch alle Herzen gewann und auf einen der nächsten Tage »auf vieles Verlangen« ein zweites Concert ankündigte, dessen Programm die Namen Beethoven, Mendelssohn, Händel (Messias), Weber und dieselbige Donnerphantasie zieren — ich konnte mich gleichwohl nicht entschliessen hinzugehen.

✻ **Wien.** Das Hofoperntheater hat nun in dem neuen Hause die Vorstellungen begonnen; die Speisekarte lautet: »Prophet« — »Flick und Flock« — »Don Juan«, »Zauberflöte« — Gluck's »Armide« (zum 18. Octbr.) — »Troubadour« etc. Später kommen die »Meistersinger« an die Reihe. »Der Musikdirector Esser beharrt auf seinem Entlassungsgesuche, und so wird für den Beirath u. s. w. Herrn Herbeck immer mehr Platz.« (Neue fr. Presse vom 14. Sept.) Dieses »u. s. w.« zwischen »Beirath« und »Herbeck« ist köstlich und höchst bezeichnend, denn der Wirkungskreis des Genannten liegt nicht im »Beirath«, sondern in dem »und so weiter«. Einstweilen ist der Herr »Beirath und so weiter« auf eine Woche nach Luzern abgereist, um sich von Wagner in die Geheimnisse der Meistersingerei einweihen zu lassen. Und dann werdet ihr blaue Wunder sehen, arme k. k. Musikdirectoren! — Man giebt zur Zeit besonders fleissig die »Zauberflöte«. Sie zieht jetzt wegen der neuen Decorationen; auch in diese alte Zauberoper geht man — wer hätte dies früher für möglich gehalten! — weniger um zu hören, als um zu sehen. Der Maler Joseph Hoffmann hat Alles neu gemacht, alle dreizehn Decorationen und sämmtliche Kostüme. Er hat sich mit diesem Debut als ein effectvoller Decorateur, namentlich aber als ein gelehrter Aegyptologe gezeigt, und wir glauben seiner Versicherung, dass »das Studium der Ruinen und Denkmäler der gelehrten Schriften über Natur und Kunst Alt-Aegyptens« ihm viel Kopfbrechen gemacht habe. Gestützt auf diese hochgelehrten Quartanten und Folianten, entwarf er mit realistischer Treue Bilder des alten Aegyptens unter den Pharaonen, wie es ungefähr aussah, als die Kinder Israel Lehm karren und Ziegel backen mussten und Moses den berberischen Aufseher erschlug. Aber der gelehrte Bart steht nicht allen Gesichtern. Herr Hoffmann hat bei seinen Bücherstudien eine Kleinigkeit vergessen, welche sich bei näherem Zusehen als die Hauptsache ausweist: er hat vergessen denjenigen Winkel Alt-Aegyptens ausfindig zu machen, in welchem dieses harmlose allegorische Märchen gespielt haben kann. Und diesen Winkel würde er nicht gefunden haben. Unsere Zauberflöte ist trotz »Isis und Osiris« kein ägyptisches Stück. In einem schweren realistischen Gewande wird sie sich beengt fühlen und der Nachtheil macht sich sofort fühlbar, denn die Musik erscheint auf einem so naturgetreu historisch präsentirten Grunde zu leicht, dürfte also bald das Bedürfniss nach Verstärkung, »neuer Instrumentation« etc. hervorrufen. Was beim »Propheten«, den »Meistersingern« und anderen Wunderwerken unserer Zeit in der Ordnung ist, widerspricht dagegen den alten naiven Meisterstücken.

Ein Märchen- und Zauberstück hat übrigens gar kein Vaterland; und spielt die Zauberflöte in Aegypten, so spielt sie nur in einem ägyptischen Arkadien. Herr Hoffmann hat übrigens garnicht die entsagungsvolle Absicht, für seine Kunst etwa mit der stillen Anerkennung der Nachwelt zufrieden zu sein, sondern er ist eifrig bemüht den Moment zu erhaschen. Sobald das Publikum beim Wechsel dieser neuen Auszierungen einigen Beifall zu erkennen giebt, taucht Herr Hoffmann im Frack etc. plötzlich unter den Pyramiden und Pagoden auf und macht seine Bücklinge. Geschieht wohl ein Dutzend mal, bei offener Scene. Wie ist's nur möglich!

* Herr Rich. Wagner hat nun (unterm 11. September) ein Schreiben an die Augsb. Allg. Ztg. gesandt, in welchem er mit dem Münchener Theater, oder vielmehr mit dem Intendanten desselben, Abrechnung hält. Der Artikel ist in der didaktischen und stelzenmässigen Langstiligkeit gehalten, die Wagner eigenthümlich ist und insoweit ausserordentlich langweilig; interessant ist er lediglich als literarische Besiegelung des Bruches mit München. Er bekennt sich bitter getäuscht und meint »die Intendanz selbst zu übernehmen hätte mir das Sicherste dünken müssen«. Freilich, und wir bedauern, dass er dies nicht gethan hat; der Verlauf wäre dann ein normaler und ein viel schnellerer gewesen. Der Intendant Hr. von Perfall hatte sich in seiner früheren Stellung als Leiter der Hofmusik »als ein sorgsamer und zuverlässiger Administrator« bewährt; dagegen waren die Hauptbedenken, welche seiner Berufung zum Leiter des Hoftheaters im Wege standen, »ein allseitig mangelndes Vertrauen in die Befähigung und die Kenntnisse des Betreffenden«. »Befähigung« und »Kenntnisse« will heissen für Wagner's Musik, und das »allseitig« mangelnde Vertrauen bezieht sich natürlich einseitig auf die Zukünftler. Diese Behauptungen sind einfach lächerlich, denn die Befähigung des Herrn von Perfall liegt gerade im Musikalischen. Bevor er Intendant der Hofmusik wurde, war er der Dirigent des von ihm gegründeten Oratorienvereins in München und componirte unter Anderem ein Oratorium. Das »Vertrauen« jener Richtung mangelte also, nicht weil er musikalisch unfähig war, sondern weil er, bevor er sich als Diener seines Königs dem Theater und damit (wie die Dinge lagen) der Sache Wagner's widmete, vorher doch einen zu vertrauten Umgang mit guter Musik gepflogen hatte, als dass er sich hätte wie ein blind gehorsamer Neuling geberden und zum Wagner'schen Hampelmanne benutzen lassen sollen. Im Tone beleidigender Superiorität fügt Wagner hinzu: »Diesen Bedenken glaubte ich (!) durch den Hinweis darauf begegnen zu dürfen, dass es zuvörderst eben nur des getreuen und pünktlichen Administrators, als welcher sich jener Herr ja bereits bewährt hatte, bedürfe, sowie dass Alles hiebei nur auf den guten Willen zu redlicher Hilfe und verständiger Ausführung ankomme, welchen ich andererseits auf das allerbestimmteste und vertrauenerweckendste durch persönliche Versicherungen von dem bisherigen Intendanten der Hofmusik zugesagt erhielt«. Als es dann aber anders wurde, veranlasste ihn »Beschämung« über »den von mir selbst begangenen Missgriff« zu beharrlichem und höchst noblem »Schweigen hierüber« — wobei wir meinen, wenn er einmal die Neigung verspüren sollte, sich zu schämen, dass er sich dann über weit näher liegende Dinge zu schämen hätte. Was den Münchener Intendanten betrifft, so hat dieser seine an Wagner gegebene Zusicherung so eingelöst, wie es einem Ehrenmann geziemt, alle Welt weiss dies, ja der Baron von Perfall ist in der Nachgiebigkeit gegen Wagner und seinen Anhang durchaus bis an die äusserste Grenze des Möglichen gegangen; und seine »mangelhafte Befähigung« besteht nun eben darin, dass er sich nicht blos als ein »sorgsamer und zuverlässiger Administrator«, der die Bühne für die Wagnerianer geschäftlich rentabel macht, sondern im entscheidenden Augenblicke in kritischen Lagen als ein Mann bewährte, der sich der Pflichten bewusst ist, welche ihm die Leitung eines öffentlichen Kunstinstituts auferlegt. Es war freilich eine bittere Täuschung, und wir begreifen den Aerger des Mannes von Luzern. Eine uns soeben zu Gesicht kommende Erklärung des Münchener Hoftheater-Intendanten besagt ausdrücklich, dass er sich zur Erreichung der ihm übertragenen Leitung der Hoftheater-Intendanz weder mündlich noch schriftlich jemals an Herrn Wagner gewandt habe, und dass das Programm, welches als ausschliessliche Richtschnur für die Gesammtleitung des Theaters zu dienen habe, ein von ihm selbständig verfasstes und durch Niemanden beeinflusstes gewesen sei, obwohl (setzen wir hinzu) es ihm schwer genug geworden sein muss, den sich an- und aufdrängenden Einflüssen Widerstand zu leisten. Welche Ansichten über die Aufgaben einer Theaterintendanz im Lager Wagner's herrschten und welche Zumuthungen an dieselbe gestellt wurden, ersah man u. a. auch bei der eingereichten Entlassung des Hrn. v. Bülow, welcher ein scandalöser Auftritt mit einigen Bühnenmitgliedern voraufging, obwohl die eigentlichen Motive (wie man jetzt weiss) Scandalosa ganz anderer Art waren. Damals brachten nämlich die »Signale« Folgendes: Bülow dürfte dem Wunsche des Königs, der ihn so dringend ersucht dort zu bleiben, Folge leisten, desshalb nicht abgehen, sondern sich in einem Bade erfrischen, dann aber mit neuen Kräften sofort an die Proben des »Rheingold« gehen. Der Schluss dieser inspirirten Mittheilung lautet wörtlich: »Bülow's gesteigertes nervöses Leiden soll in nicht geringem Theil in dem passiven Widerstande seinen Grund haben, welchen mehrere Sänger und Orchestermitglieder unausgesetzt seinen ernsten und edleren (*sic!*) künstlerischen Intentionen entgegensetzten. Es wird nunmehr Aufgabe der Hoftheater-Intendanz sein, in Zukunft diesen ungerechtfertigten Widerstand zu brechen und eine etwas straffere Disciplin, als bisher üblich war, herzustellen«. (S. 650.) So definiren die Wagnerianer die »Aufgabe« einer Theater-Intendanz; so wollen sie die »straffere Disciplin« derselben, wenn sie unfähig sind selber Disciplin zu halten. Nun wohl, die straffere Disciplin liess nicht auf sich warten. Es wurden Exempel statuirt, aber andere, als man gedacht hatte. — Wagner's »Rheingold« ist nunmehr zur Aufführung gelangt, worüber man sich freuen muss; noch mehr aber darüber, dass der König diese Gelegenheit benutzt hat, den Herrn v. Perfall, welcher das Theater bisher noch unter seinem früheren Titel als »Hofmusik-Intendant« leitete, jetzt zum wirklichen Theater-Intendanten zu ernennen, denn man darf hierin wohl ein Vertrauen erweckendes Zeichen erblicken, dass von jetzt an geordnete Verhältnisse bei diesem mit so reichen Mitteln ausgestatteten Theater eintreten werden.

* Herr Hermann Schaeffer (Bruder des Directors der Singakademie in Breslau), königl. Domsänger in Berlin, hat soeben eine Anstellung als Gesanglehrer an der Allgemeinen Musikschule in Basel angenommen und siedelt im October dahin über.

* **Hamburg.** Herr Carl G. P. Grädener gedenkt auch in diesem Winter einen Cyklus von etwa 12 Vorlesungen zu halten, begleitet von gedruckten Programmen. Gegenstand: Die künstlerische Form im Allgemeinen, speciell die musikalischen Formen. Das Programm verspricht, nach einer Einleitung über das Wesen der Kunstgestaltung und ihrer Gesetze im Allgemeinen: die Formen und den Inhalt der Tonkunst vom einfachen Liede an bis auf die aus den verschiedensten Factoren zusammengesetzten Werke des Concerts und der Oper zu erläutern. Herr Grädener glaubt das Interesse dadurch zu erhöhen, dass er gleich in den ersten Abschnitten eine Erörterung über Wagner's Musik geben wird. Ob dies geeignet ist die Vorlesungen anziehender zu machen, stellen wir dahin; aber dass die Wagnerfrage nicht mehr zu den brennenden gehört (und für Hamburg am allerwenigsten), können wir versichern. Der Kritiker in den »Hamb. Nachrichten« benutzt dies zu folgenden Expectorationen: »Von der Nothwendigkeit der Kunsttypen überzeugt, welche sich die Musik innerhalb ihres Darstellungsbereiches im Verlauf der Jahrhunderte geschaffen, erblickt G. in Wagner's Werken keine Erweiterung, sondern eine Auflösung des musikalisch Gesetzmässigen. Grädener's desfallsige Erörterungen dürften daher nicht entfernt mit dem Sinne übereinstimmen, in welchem wir die kürzliche Wiederaufführung des »Tannhäuser« begrüssten. Ebensowenig aber wird es auch der beredtesten Kritik gelingen, dem begeisterten Zuhörerkreise Wagner's ein einziges der Mitglieder zu entziehen, deren Anzahl und Hingebung in fortwährender Zunahme begriffen ist. Dazu ist der unmittelbar ergreifende Reiz der Wagner'schen Kunst ein zu mächtiger, als dass sich der Eindruck, den die Werke derselben auf Geist und Gemüth ausüben, durch den Nachweis aufheben liesse, dass ihr Gefüge der hergebrachten Regel zuwider sei. Die Regel ist ja eben nur eine aus den bisher vorhandenen Werken abgeleitete« u. s. w. Man kennt ja diese Redensarten aus hundertfach und aller Orten wiederholter Nachbetung — Redensarten, die man in keiner Kunst vorbringen darf, ohne sich zu blamiren, die aber in der Musik noch immer ungescheut sich breit machen dürfen. Wie ist da zu helfen? Man muss die in der »Hingebung« Begriffenen nicht stören, ihnen aber auch kein Opfer darbringen. Man muss auf die Anziehung, welche R. Wagner noch ausübt, verzichten, und zwar zum eigenen Gewinn, denn es ist buchstäblich so, dass da, wo Wagner noch anzieht, alles Uebrige nicht mehr anzieht; man müsste darauf verzichten, es sei denn, dass man Nichts als einen treuen historischen Bericht seines äusseren Lebens und Treibens in den letzten Jahren (oder auch nur Monaten) einflechten wollte. Ein solches Spiegelbild, ganz treu und ungefärbt, würde gewisse Wahrheiten, deren Beachtung unserem gegenwärtigen Musikpublikum namentlich heilsam wäre, mit erschreckender Deutlichkeit illustriren. Seine Musik dagegen bleibt am besten ganz aus dem Spiele; dies ist, so wie die Sachen nun einmal liegen (bei der Organisation der Clique und der Verdorbenheit unserer Operntheater) die einzig wirksame Widerlegung. Unsere Kunst geht bereits seit einiger Zeit ihren Weg ganz ohne Wagner, und überall wo solches geschieht fängt sie an neu zu gedeihen; er fühlt dies, daher seine jüngsthin kundgegebene Erbitterung.

ANZEIGER.

[181] Soeben erschien im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig:

Lagerscene deutscher Landsknechte

Dichtung von L. Bauer
für Soli, Männerchor und Orchester
componirt von

J. MUCK.

Partitur.	Clavierauszug.	Chorstimmen.
4 Thlr. 20 Ngr.	2 Thlr. 10 Ngr.	à 7½ Ngr.

Orchesterstimmen in Abschrift.

Rheinische Herbstbilder

aus Roland's Zeit.
Gedicht von L. Bauer,
für Soli, Chor und Orchester
componirt von

J. Muck.

Partitur.	Clavierauszug.	Chorstimmen.
5 Thlr.	2 Thlr. 25 Ngr.	à 7½ Ngr.

Orchesterstimmen in Abschrift.

---

[182] **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavierauszüge, Chorstimmen und Textbücher.
Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Klavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Athalia.*
Klavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.

Belsazar.*
Klavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 9 Ngr. n.

Cäcilien-Ode.
Klavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.

Dettinger Te Deum.
Klavier-Auszug 18 Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Israel in Aegypten.*
Klavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 15 Ngr. n.

Judas Maccabäus.*
Klavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Samson.*
Klavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Saul.*
Klavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Trauerhymne.
Klavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 2 Ngr. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

---

[183] Verlag von *F. E. C. Leuckart* in Breslau.
Zu beziehen durch jede Musikalien- oder Buchhandlung.

Franz Schubert's Clavier-Trios und Clavier-Quintett.

Nr. 1. Trio in B. Op. 99.

A. Für Pianoforte, Violine und Violoncello (Original). Neue billige Prachtausgabe. Partitur und Stimmen. 1½ Thlr.
B. Für zwei Pianoforte (mit Beibehaltung der Original-Pianofortestimme) bearbeitet von Theodor Herbert. 2 Thlr. Pianoforte II apart. 1 Thlr.
C. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. 1½ Thlr.

Nr. 2. Trio in Es. Op. 100.

A. Für Pianoforte, Violine und Violoncello (Original). Neue billige Prachtausgabe. Partitur und Stimmen. 1⅔ Thlr.
B. Für zwei Pianoforte (mit Beibehaltung der Original-Pianofortestimme) bearbeitet von Theodor Herbert. 2⅔ Thlr. Pianoforte II apart. 1½ Thlr.
(C. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich, unter der Presse.)

Nr. 3. Quintett (Forellen-Quintett) in A. Op. 114.

A. Für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello und Bass. Erste Partitur-Ausgabe. (Original.) 2 Thlr.
B. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. 1½ Thlr.

---

[184] **Neues Werk von Louis Köhler.**

Soeben erschien im Verlage von *Rob. Seitz* in *Leipzig*:

Parallel-Studien

zu J. B. Cramer's Etuden
für Pianoforte in allen Vorzeichnungen
componirt von

Louis Köhler.

Op. 160. Zwei Hefte à 1 Thaler.

Eingeführt im „Conservatorium der Musik" und in der „Neuen Akademie der Musik" in Berlin etc.

Diese Studien wurden in besonderer Rücksicht auf die klassischen Etuden von J. B. Cramer componirt: ohne mit dem genannten originalen Werke irgendwie in Vergleich gestellt werden zu wollen, sollen diese Studien nur äusserlich mit jenen parallel laufen. An und für sich völlig selbständig, sind sie nämlich dazu geeignet, eine Abwechselung mit dem Studium des (von keinem Spieler zu umgehenden) Cramer'schen Werkes zu gewähren, wie solche von den Schülern gewöhnlich gewünscht wird.

---

[185] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

OXFORD-SINFONIE

von

Joseph Haydn.

Partitur	Pr. 4 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen	Pr. 3 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. October 1869. **Nr. 40.** IV. Jahrgang.

Die Coloristen.

Beitrag zur Geschichte des Orgelspiels im XVI. Jahrhundert
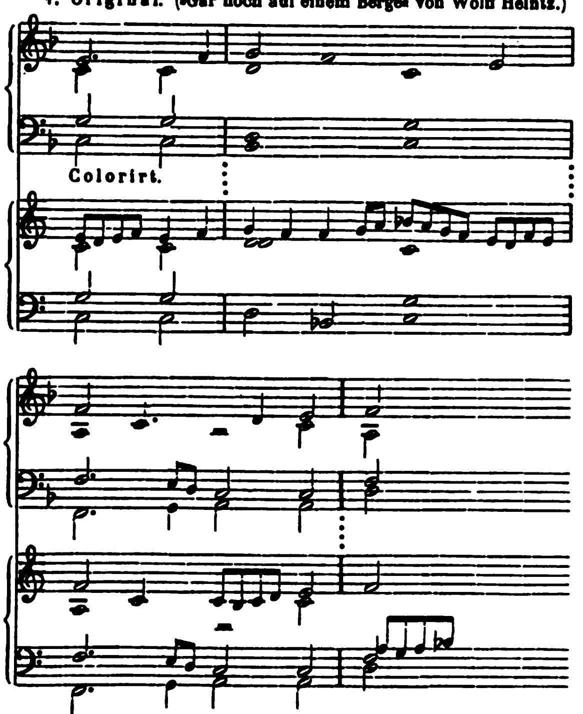
von A. G. Ritter.

(Schluss.)

Bei den nun aufzuführenden Beweisstellen muss ich mich auf die unentbehrlichsten beschränken. Jedes der hier gegebenen Beispiele repräsentirt eine kleinere oder grössere Verwandtschaft.
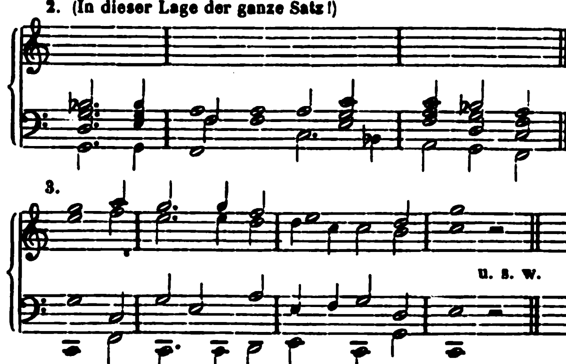
Zunächst eine Probe der Stimmenführung in Beziehung auf den sogenannten »reinen Satz«, entlehnt aus dem Tabulaturbuche des N. Ammerbach (1571), aber gültig für alle seine Nachfolger. (Man sehe Nr. 2 und 11.)

1. Original. (»Gar hoch auf einem Berge« von Wolff Heintz.)
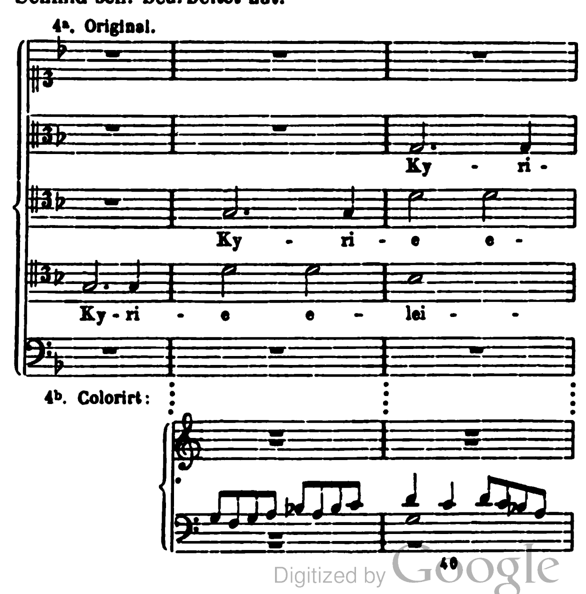


Wie wenig auf eine orgelmässige Lage gesehen wurde, zeigen folgende, dem jüngsten Tabulaturbuche (Woltz, 1617) entnommene Beispiele.
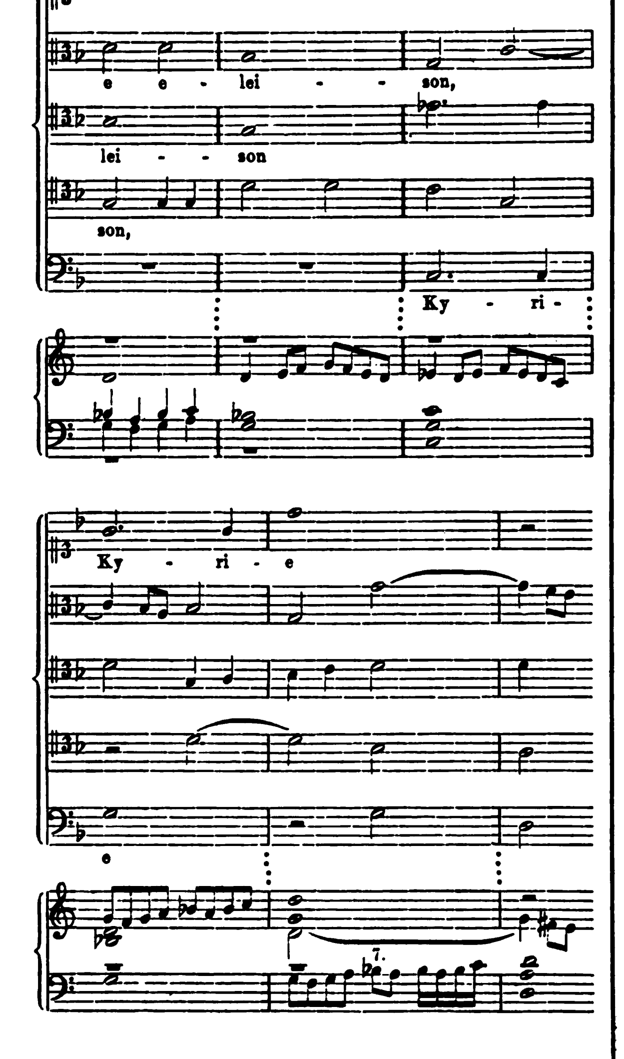
2. (In dieser Lage der ganze Satz!)



Die ohne besondere Ueberlegung geschehene Auswahl der zu colorirenden Sätze beweist folgender Anfang einer Messe (»*Veni in hortum meum*«) des O. Lassus, welchen Schmid sen. bearbeitet hat.
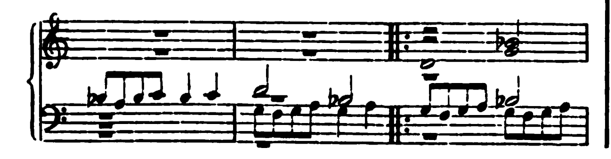
4a. Original.
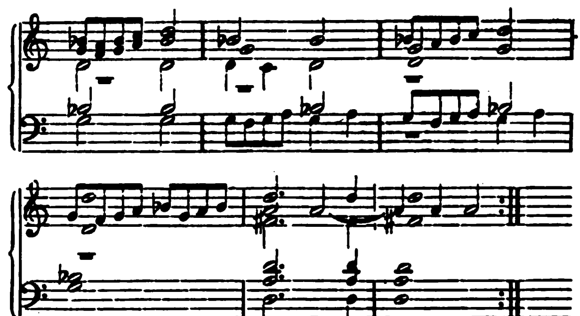




Diesem, in harmonischer Beziehung so monotonen Anfange, der nur von Singstimmen vorgetragen von günstiger Wirkung sein kann, hat Schmid sen. einfach durch das Weglassen eines Taktes aufzuhelfen gesucht, freilich ohne damit seinen Zweck zu erreichen.
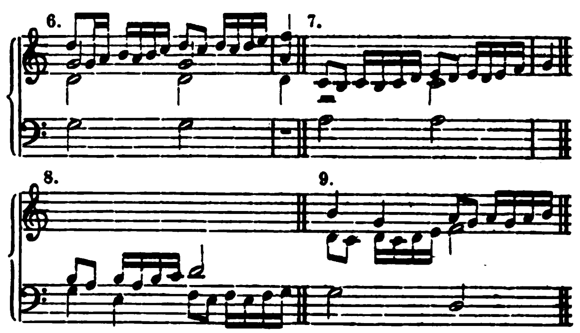
In Nr. 5, aus Paix entlehnt, sehen wir jene schon bei Ammerbach (Beisp. Nr. 1) und Schmid sen. (Beisp. Nr. 4) auftretende ausdruckslos sich um sich selbst drehende Figur auf einer harmonisch monotonen Unterlage fast ohne alle und jede Unterbrechung angebracht:
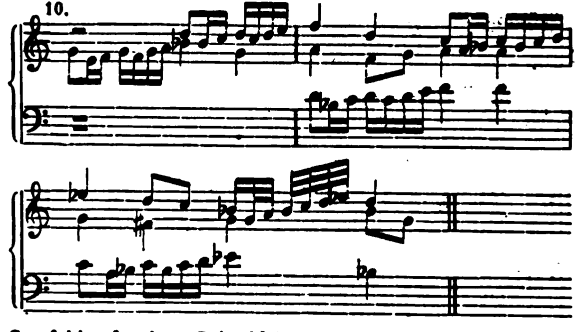




Sie bildet fast das einzige Material, dessen sich Paix in seiner umfangreichen Sammlung zum Coloriren bedient. Als eine nur sehr selten vorkommende Abwechslung ist es anzusehen, wenn sie einmal in der Beispiel Nr. 4b Takt 7 auftretenden Umgestaltung erscheint.
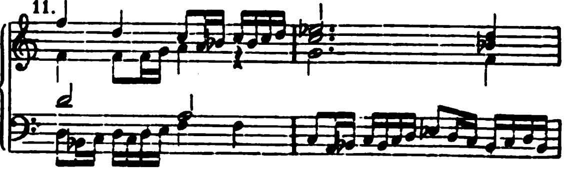
Schmid jun. hat sich besonders diese Umgestaltung angeeignet, ohne jedoch davon einen gleich lästigen und ermüdenden Gebrauch zu machen, wie sein Vorgänger Paix von der Grundform. Ich beschränke mich auf einige wenige Beispiele:
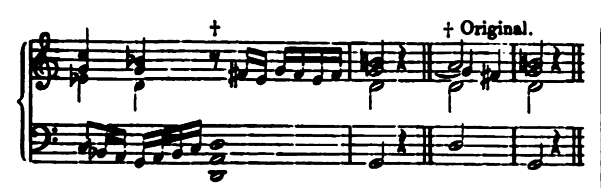


Unter günstigen Umständen nimmt der Satz vorübergehend die Gestalt thematischer Arbeit an (10), obwohl er an und für sich durchaus nicht als ein Muster reiner Stimmenführung aufgestellt werden kann (11).
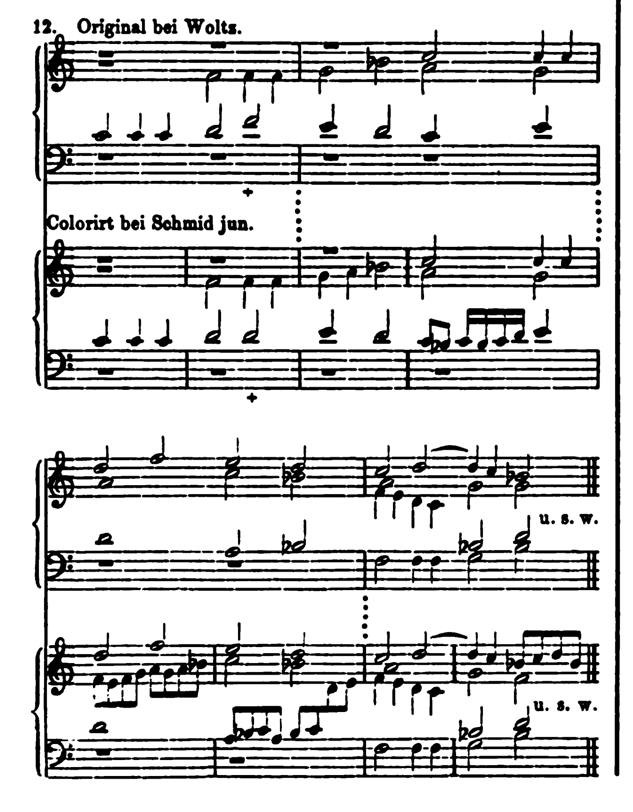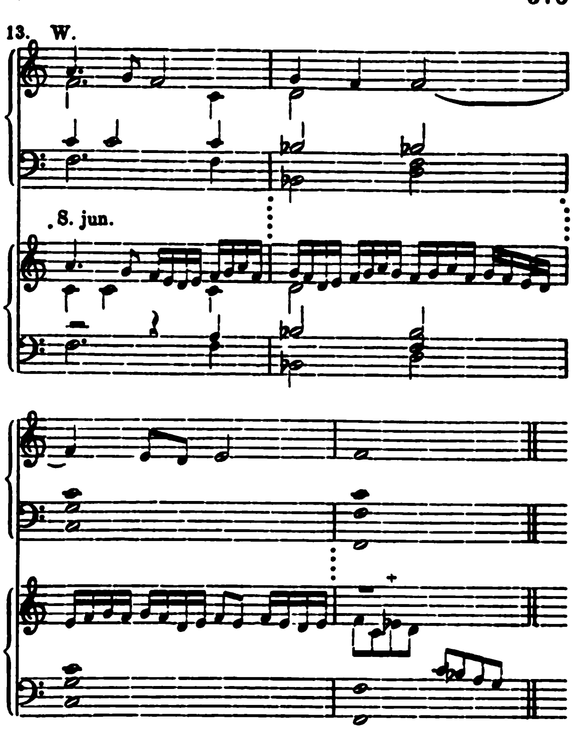


Satzfehler fürchtet Schmid jun. nicht im Geringsten:





Die beiden nachstehenden Sätze, der Anfang und der Abschluss des ersten Theils einer *Canzone alla Francese* oder nach deutscher Benennung: einer Fuge von Andrea Gabrieli sollen zunächst die allgemeine Anschauung eines colorirten Satzes, gleichviel von wem bearbeitet, gewähren, zugleich aber speciell die Verfahrungsweise des jüngeren Schmid, Original-Orgelcompositionen gegenüber, ins Licht stellen. Gleich der zweite Takt von Nr. 12 beweist, wie wenig feinen Sinn Schmid mit zur Arbeit brachte; es würde ihm sonst nicht möglich gewesen sein, das *f* (+), die wirkliche melodische Hauptnote des Motivs, in das langweilige *d* (+) zu verwandeln. Die Gestalt, welche er dem Theil-Abschlusse (Nr. 13) gegeben hat, erinnert mit seinem Figurenwerk an dasjenige der Toccaten von Gabrieli, Cl. Merulo, Diruta u. A. — Die im letzten Takte angewendete abwärtsschreitende Tonleiter ist die gewöhnliche Redensart, womit die Coloristen den Pausen-Einschnitt bei einem Abschlusse auszufüllen pflegen. Die erniedrigte Septime (13, +) ist obligatorisch, auch da, wo sie unmittelbar der Ober-Octave und nicht, wie hier, der Quinte folgt. Die zur Vergleichung beigedruckte (muthmaassliche) Originalgestalt der betreffenden Sätze ist dem coloratur-freien Tabulaturbuche Woltz's entlehnt.





Obwohl unter dem Einflusse der von ihm selbst mitgetheilten Präludien und Toccaten italienischer Meister stehend, hat Schmid jun. daraus nicht den Vortheil für seine eigenen Arbeiten gezogen, den er daraus hätte ziehen müssen. Denn während er die Motetten einfach hält, bei den Canzonen sich auf — nicht immer glückliche, jedenfalls stets überflüssige — Durchgänge beschränkt, kehrt er in den von ihm lebhafter behandelten und reich ausgestatteten Canzonetten und Madrigalen, also gerade da, wo er sich selbst am meisten giebt, zu jener, gleich dem Unkraut fortwuchernden Allerwelts-Figur (6—11) zurück, ohne davon fortkommen zu können oder erwähnenswerthes Neue zu bringen. So entbehrt er, insoweit er zu den Coloristen zählt, alles weiteren Einflusses auf die unmittelbar nach ihm kommende Zeit.

Ueber das Verhältniss der aufgezählten Coloraturbücher zur Choralmusik endlich genügen wenige resumirende Worte.

In der ersten Ausgabe der Ammerbach'schen Tabulatur stehen unter überhaupt 63 abgesetzten (sämmtlich kurzen) Gesängen 15 Choräle. Es bleiben also 48, ungefähr dreimal so viel weltliche Gesänge; 26 Tänze bilden die Zugabe. In der zweiten, umgearbeiteten Ausgabe stellt sich das Verhältniss ungünstiger, nämlich wie 1 : 4 (19 geistliche und 73 weltliche Gesänge). Des älteren Schmid Tabulatur weist unter 48 Gesängen, worunter 25 geistlichen Inhalts sind, nur 5 Choralmelodien auf; jene von Paix unter 54 Nummern 6. Schmid der Jüngere berücksichtigt die Choralmelodien gar nicht, dagegen nimmt Woltz bei 33 Sätzen (dem sechsten Theil des gesammten Inhalts und dem vierten der geistlichen Gesänge) auf verschiedene Choralmelodien Bezug. Somit liegt die meiste Betonung des Choralgesanges in dem »für die anfahenden Discipel« bearbeiteten Buche Ammerbach's (1571) und dem zum Gebrauche bei »christlichen Versammlungen« bestimmten

von Woltz (1617). Wesentlichen Einfluss auf die Sammlung des Letzteren hat vorzugsweise das grosse Choralwerk Hans Leo Hassler's (1607) ausgeübt.

Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

Geschichte des Concertwesens in Wien. Von **Eduard Hanslick.** Wien, 1869. Wilhelm Braumüller. XV und 438 Seiten in gr. 8. Preis 3⅓ Thlr.

(Schluss.)

Im Vorstehenden haben wir die Art und den Höhenstand des Wiener Concertwesens nach seinen wesentlichen Zügen anzugeben versucht. Der Gang, den wir hierbei nahmen, ist nicht der in dem Buche des Hrn. Prof. Hanslick eingeschlagene. Wir hielten uns — um den Fortgang nicht unter der Fülle des Materials ganz verschwinden zu lassen — an die tonangebenden Concertinstitute, und fanden bald, dass hier aus der Noth eine Tugend ward, dass eine wirkliche Geschichte dieses Gegenstandes am einfachsten und zweckentsprechendsten eben auf eine solche Weise zu schreiben wäre. Für eine so angelegte Beschreibung bietet namentlich Wien ein günstiges Feld: denn seit mehr als fünfzig Jahren besteht hier eine Institution (die »Gesellschaft der Musikfreunde«), welche sich die höchsten und allseitigsten Aufgaben stellte, sie aber bis heute nur ungenügend löste, theils wegen der Ungunst der politischen und socialen Verhältnisse, grösstentheils aber wegen des bei den Leitern herrschenden Leichtsinns und ruhmrediger Ueberhebung; welche aber trotz alledem in einem langsamen, mehr ruckweisen als stetigen, und mehr blind tappenden als klar bewussten Fortschritte sich befindet und als die centrale Concertanstalt sich namentlich dadurch ausweist, dass zwar zu gewissen Zeiten (wenn die Gesellschaft der Musikfreunde in allzu grosse Lässigkeit verfiel) neue Vereine auftauchten, welche in lebhaftem Aufstreben ihr dieses oder jenes Gebiet zu entreissen drohten, aber schliesslich nichts als eine neue Kraftentfaltung und Gebietserweiterung der »Musikfreunde« bewirkten. So ging es mit Gebauer's Spirituel-Concerten, welche den Musikfreunden auf dem Gebiete der ernsten Vocalmusik Concurrenz machten; so später mit Nicolai's philharmonischen Concerten, welche als die berufensten Pfleger der klassischen Symphonie auftraten; so mit dem Männergesangverein, der das Chorlied zeitweilig mit Beschlag belegte — und Anderem mehr. Alles hat den Musikfreunden schliesslich müssen zum Besten dienen. Wir sind zwar noch nicht am Ende aller Dinge; trügt nicht Alles, so wird diese Gesellschaft schon in den nächsten Jahren zu Organisationen gedrängt werden, von denen ihre fernere Stellung im Wiener Musikleben abhängen wird. Es handelt sich darum, in dem stil- und geschmacklosen Durcheinander und der mit allen möglichen Mitteln bewerkstelligten Berauschung des Concertpublikums, welche die Signatur der gegenwärtigen Wiener Musikaufführungen bildet und sich an den Namen Herbeck knüpft, Position zu fassen. Bei den dort bestehenden persönlichen Verbindungen und den fast kleinstädtisch eng zu nennenden Wiener Gevatterschaften wird solches zwar nicht allzubald geschehen können; aber wir hoffen doch, auch diese neueste Wendung werde zum Gedeihen des Instituts der Musikfreunde ausschlagen und dasselbe sich dadurch ferner bewähren als der Hauptstamm der Wiener Musikaufführungen und Musikbildung. Anderen wird es unbenommen sein, nach demselben Ziele zu streben, obwohl das Ziel solcher Organisationen sein sollte, die Belebung und den Eifer, welche aus der Concurrenz entspringen, überflüssig zu machen. Recht geordnet und völlig durchgebildet, ist auch die grösste Stadt nur gross genug für eine einzige Institution dieser Art.

Hierin hat man ein Bild fortschreitender Gestaltung des Gegenstandes, und in der genetisch wie pragmatisch treuen Beschreibung dieser Verhältnisse kommt nun das eigentlich Geschichtliche zu Tage. Ob es einer Darstellung gelungen ist, dieses Geschichtliche wirklich zu erfassen, lässt sich an einem sicheren Prüfstein ermessen. Das Geschichtliche ist das Lebendige; es ist also zugleich dasjenige, welches die eigenste Natur des Gegenstandes durchdringt, oder mit anderen Worten, es ist das individuell Gestaltende; und endlich (was hieraus weiter folgt) ist es für die Fülle des Materials das ordnende Gesetz. Der Leser mag hiernach beurtheilen, was wir an dem vorliegenden Werke des Herrn Verfassers vermissen und inwiefern die von uns gegebene Skizze der Wiener Concertgeschichte indirect eine Kritik desselben enthält. Der Gegenstand ist aber bedeutsam genug, um dies zum Schlusse noch etwas genauer ins Auge zu fassen.

Wirklich meinen wir, dass der Herr Verfasser am besten gethan hätte, eine solche Aufordnung nach der Stellung der verschiedenen Concertinstitute vorzunehmen und hiernach seine »Geschichte« anzulegen. Das Auftreten eines neuen Vereins wäre dann viel mehr als eine wirkliche Geburt empfunden, und wirkende Factoren wie zeitliche Umgebungen würden damit gleichsam von selber klar geworden sein; man hätte den Trieb der Kunst verstanden, den Puls der Zeit verspürt. Der geistreiche Herr Verfasser bewegt sich mit Leichtigkeit in Betrachtungen über das, was wir vorhin das »Geistig-Geschichtliche« nannten und deutlicher wohl als den Reflex des Gegenstandes auf Zeit und Sitten bezeichnen könnten; aber in dem, was im allernächsten Sinne zur Sache gehört und so das eigentlich Geschichtliche bildet, hapert es bedenklich. Das sogenannte Culturgeschichtliche steht auch in diesem Buche, wie in so manchem anderen unserer Zeit, am ersten Platze und verdeckt mit Eleganz den eigentlichen geschichtlich-musikalischen Sachverhalt. Die eine der Ursachen, welche solches bewirkt haben, besteht unserer Ansicht nach darin, dass der Herr Verfasser sich über das Wesen und die Ziele seines Gegenstandes, der Concertmusik, keine klaren und in die Sache hinreichend eindringenden Ansichten gebildet hat. Alles was wir hierüber in dem Buche finden konnten, fasst das Vorwort in diesen Worten zusammen: »Seitdem auf Grund einer entwickelten Instrumentalvirtuosität Haydn, Mozart, Beethoven ihre höchsten Ideen in der Orchester- und Kammermusik niederlegten und alle deutschen Meister diesen Bahnen folgten, bildet das Concert die Hauptstätte der Musik als solcher, als Sonderkunst. In diesem Maasse eigenberechtigt und selbständig tritt die Tonkunst blos im Concertsaal auf, überall sonst wirkt sie nur in Verbindung mit anderen Künsten, als Theil eines Ganzen oder äusseren Zwecken dienend. Es kann diese künstlerische Bedeutung nicht schmälern, wenn Richard Wagner in seinem ‚Bericht über die Reform des Münchener Conservatoriums' auch das deutsche Concertwesen durchweg in Bann thut. In seinem bekannten Zerstörungsparoxismus hat Wagner bereits alle Monumente und Ansiedlungen der Tonkunst geschleift bis auf seine eigenen, kein Wunder, dass er auch das Concertwesen als ‚eine künstliche Treibhauskunst ohne alle Nachwirkung' abthut und bei dieser Gelegenheit versichert, man verstehe es bei uns nicht einmal, die Symphonien und Oratorien der Meister richtig zur Aufführung zu bringen.« (Vorw. S. IX—X.) Diesen polemischen Ausläufer

führen wir mit Vergnügen an; obwohl man es sonst entschieden verwerfen muss, dass Viele keine zwei Seiten über einen noch so entlegenen Gegenstand schreiben können, ohne Wagner herbeizuziehen, taucht der brave Mann in Luzern doch hier ganz am rechten Orte auf, denn der glänzende Aufschwung des Concertwesens in den letzten 10 bis 15 Jahren bedeutet geradezu die Selbsthülfe der Musik aus dem Graus der Zukünftelei; und eben das ist das Bezeichnende, dass die Tonkunst genau dann, nachdem sie als Sonderkunst theoretisch und praktisch umgebracht war, auf einem Gebiete in ganzer Stärke und im höchsten Glanze sich geltend machte, wo sie nur Sonderkunst sein, oder, reden wir vernünftiger, nur als solche zur Geltung gelangen kann. Denn dies ist Alles. Und ihre, der Concertmusik, steigende Vervollkommnung (an die wir, als an die unserer Zeit nächst vorliegende Aufgabe, fest glauben) wird dann zur ersten Folge haben, dass auch auf anderen Gebieten wieder die »Musik als solche« zur Geltung kommt, besonders also da, wo es zur Zeit am nöthigsten ist, bei der theatralischen Musik. Weiter sollte man aber nie gehen in der Scheidung nach diesem rein äusserlichen Gesichtspunkte; indem der Herr Verfasser diese Aeusserlichkeit zur Wesenheit stempelt, geräth er ins Oberflächliche und lässt die vorhandenen tieferen Bezüge nicht zu ihrem Rechte kommen. Die grundfalsche Ansicht, welche ihn überhaupt leitet, die Ansicht von der Begründung des Concertwesens durch die Instrumentalmusik, hat ihm hier, wie an manchen Stellen seiner Geschichte, einen Possen gespielt, einen argen Possen. Denn sie hat ihm geradezu die Möglichkeit abgeschnitten, auf einem Gebiete, dem er literarisch-musikalisch bisher seine Hauptthätigkeit widmete, auf dem des Concertwesens, eine folgenreiche reformirende Wirksamkeit entfalten zu können. Alle tieferen Erkenntnisse auch dieses — ja namentlich dieses — Gebietes hängen an der Erfassung der begleiteten Vocalmusik; es giebt keinen anderen Zugang zu demselben, als den durch jene Werke, die bereits vorhanden waren, als die Schule der reinen Instrumentalmusik noch in den Windeln lag; und so wichtig das ist, was uns die blosse Instrumentalmusik in ihren schönsten Werken bietet, wird die Zukunft, die noch zu erreichende Höhe der Ausbildung und die wohlthätige Wirkung auf die übrigen Zweige der Tonkunst doch nicht von ihr, sondern von der Pflege der vorhin bezeichneten Gesangwerke abhängen. Die Zeit wird dies lehren, sie wird es zu unserm gemeinsamen Besten hoffentlich bald lehren. Dass Wagner behauptet, wir verstünden keine Symphonien aufzuführen, ist mehr als lächerlich; wenn er aber dasselbe von den Oratorien behauptet, so giebt es kein anderes Mittel, die Grundlosigkeit auch dieser Ansicht zu beweisen, als die willige Aneignung alles dessen, was zu einer genügenden Aufführung solcher Oratorien gehört. Zur Zeit führen wir sie halb gut auf und haben die Gefahr noch immer nicht überwunden, uns in dieser Halbpraxis als dem angeblich besonders unserer Zeit Entsprechenden festzusetzen. Es wird indess nicht geschehen; der Drang der Reform ist zu stark, das Musikbedürfniss zu allgemein erwacht, und beide suchen ihre Befriedigung in einem früher unerhörten Maasse auf dem Concertgebiete, welches zur Zeit das der wahren musikalischen Freiheit ist.

Die andere Ursache, wesshalb die vorliegende »Geschichte« trotz unläugbar fleissiger Sammelarbeit doch so wenig von dem an sich hat, was allen wirklichen Specialarbeiten auf dem Gebiete der Geschichte eigen sein sollte, die Liebe zu dem Material als solchem und dessen geordnete, hie und da in genaue statistische Uebersichten gebrachte Ueberlieferung, erklärt sich wohl am einfachsten aus des Herrn Verfassers journalistischer Thätigkeit, um nicht zu sagen Laufbahn. Das Feuilleton ist ohne Zweifel eine gute Schule, sprachliche Ecken abzuschleifen und den Stil geschmeidiger zu machen; aber es ist ein schlimmer Tummelplatz als Vorübung zu buchlichen Arbeiten. Der Sinn für Wahrheit, wissenschaftlich gesprochen, wird darin nicht besonders cultivirt; was unsere grossen Tagesblätter gebrauchen, muss blendend aufgetragen sein mit irgend einem Haupteffect: das hierzu Dienende wird mit gesperrter Schrift verwerthet, der Rest der Thatsachen aber im Dunkeln belassen. Der behandelte Gegenstand wird immer nur leicht berührt u. s. w. Es ist unnöthig, abermals des weiteren hierüber zu sprechen; der Gegenstand tritt uns aber wieder lebhaft vor Augen, wenn wir hier in einem mehr als 400 Seiten starken Buche auf jeder Seite bemerken, wie selbst ein so begabter Schriftsteller von den im Feuilleton ausgebildeten Gewohnheiten abhängig wird, gesperrt druckt und in jener leichten Erregtheit schreibt, welche ohne Zweifel die Spalten der »Neuen freien Presse« ziert, sich hier aber ganz anders ausnimmt. Das Anziehende liegt bei einer zusammenhängenden breiten Specialgeschichte anderswo, als bei einem Feuilleton-Artikel; es ist eben die Breite der thatsächlichen Wahrheit und der ruhig sichere Gang der Entwicklung des einsichtigen Historikers, der hier anzieht. Alles Andere ist vom Uebel, und wer diesen Haupttugenden nicht nachstrebt, liefert höchstens ein Buch, in welchem man wohl mit Vergnügen blättern, aber nicht ohne Langeweile fortgesetzt lesen kann. Dass der Herr Verfasser in dieser Hinsicht den Erwartungen vieler Leser nicht entsprochen haben wird, liegt aber nicht allein an dem zu Tage tretenden Mangel einer durchgebildeten historischen Methode, sondern zugleich in einer für den Autor zwar bequemen, aber höchst unvortheilhaften Art der Mittheilung. Von den angeführten Musikern werden biographische Nachrichten in Anmerkungen gegeben, so dass unter dem Texte stets ein kleines Lexikon fortläuft. Der Herr Verfasser hat diese Art einen reichen Stoff mitzutheilen anderen Schriftstellern, die ihm als Autorität galten, einfach nachgemacht. Aber er betrachte die Sache einmal wissenschaftlich unbefangen. Was für Ein Buch gilt, muss für alle Schriften ähnlicher Art gelten dürfen. Welch eine Anmerkungen-Abschreiberei ohne Ende würde nun entstehen, wenn alle musikalischen Hauptorte Deutschlands — wie zu erwarten steht und auch zu wünschen wäre — ihre »Concertgeschichten« bekämen, in denen dann doch wesentlich dieselben Virtuosen mit gleich geformten Lebensnachrichten figurirten! Welchen Nutzen und welche Zuverlässigkeit sollten solche lexikalische Notizen endlich noch haben? In Anmerkungen das Lexikon ausschreiben, erklären wir rundweg für unwissenschaftlich und sollten auf musikalischem Gebiete zur Zeit auch noch so viele »Autoritäten« dagegen sprechen. Im Texte kann und muss manches Allbekannte berührt werden, mit oder ohne Angabe der ausgeschriebenen Quelle; dies ist ganz in der Ordnung. Aber die Anmerkung gehört lediglich der Erudition. Wer in ihr dies und das mittheilt, um dem Leser die Mühe des Nachschlagens zu sparen, der macht in populärer Literatur und schadet sich selber. Denn der grösste Nachtheil einer solchen Anlage ist der, dass durch diese Trennung allgemeiner und besonderer Nachrichten eine lebendige, in breiteren Bildern entfaltete historische Gesammtdarstellung unmöglich gemacht wird. Das Werk des Herrn Prof. Hanslick liefert den besten Beleg hierzu.

Es ist gewiss sehr merkwürdig und beachtenswerth, dass er fast nirgends Gesammtbilder der in seinem Bereiche auftauchenden Künstlerpersönlichkeiten geliefert, kein einziges wirkliches Portrait gezeichnet hat, und dass da, wo einmal eine leichte Skizze eines Künstlerportraits sichtbar wird, auch immer das Material der Anmerkungen in den Text verarbeitet ist. Eine gewisse Unruhe in der Darstellung — vielleicht nur eine in Zufälligkeiten begründete Flüchtigkeit — kommt hinzu, welche durch Zerpflückung des Stoffes die allererste Grundlage eines historischen Buches, die Sachordnung, in Frage stellt. Eins der wichtigsten Kapitel des Werkes diene als Beispiel. Das »die Virtuosen« überschriebene dritte Kapitel des dritten Buches berichtet zuerst $2^1/_2$ Seiten lang von allerlei Einheimischen, widmet dann beinahe eine Seite fremden Pianisten und ebensoviel den Geigern, $^1/_4$ Seite den Bläsern, um darauf abermals 7 Seiten lang die Pianofortehelden zu besprechen, sodann den Saitenspielern wiederum etwa 3 Seiten zu schenken (die letzte dieser Seiten allein ist mit zehn lexikalisch-biographischen Anmerkungen beschwert!), macht durch Flöte und Melophon zum dritten Mal den Uebergang zu den Pianisten, die indess schon nach einigen Sätzen den Geigern (oder vielmehr Geigerinnen) für $1^1/_2$ Seiten den Platz räumen, sofort aber wieder zur Hand sind — und so weiter in buntem Durcheinander noch sieben Seiten lang. Der Herr Verfasser wird wohl geltend machen, er habe hier nicht die verschiedenen Instrumente, sondern die verschiedenen Jahrläufe in ihrer Aufeinanderfolge beschreiben wollen. Wäre dies durch das ganze Werk beobachtet, so müsste man es gelten lassen (freilich nicht als Geschichte, sondern nur als Chronik der Wiener Concerte); so aber, wie es jetzt gegeben ist, vermehrt es nur die Unordnung, die Undurchsichtigkeit, in welcher das Ganze sich befindet.

Referent wünscht sehr, sich über diese Punkte deutlich genug ausgesprochen zu haben; noch mehr aber wünscht er, dass ihm solches hinsichtlich des folgenden Punktes gelingen möge. Schon in unseren anfänglichen Bemerkungen (in Nr. 28) erlaubten wir uns die vorläufige Andeutung, die beiden mittleren Perioden des Werkes würden sich wohl in eine einzige, als »Uebergangszeit« zu bezeichnende Periode zusammenfassen lassen. Je weiter man über diesen Gegenstand nachdenkt, desto mehr empfiehlt sich dieser Vorschlag. Damit würde allerdings das, was der Herr Verfasser als »Virtuosenzeit« (von 1830 bis 1848) bezeichnet, ganz wegfallen, und wir müssen offen bekennen, dass eine unserer Hauptabsichten dahin geht, dieses dritte Buch, die Virtuosen-Epoche, auszumerzen, denn obwohl Herr Hanslick einiges Gewicht auf sie zu legen scheint, gehört sie zu dem, was am wenigsten gut ist in seinem Buche und als Vorbild für andere Verfasser moderner Concertgeschichten leicht schädlich wirken kann. Bedenklich ist schon das Resultat der Darstellung, rein äusserlich angesehen. Die Virtuosen-Epoche soll von 1830 bis 1848 sich erstrecken und das Kapitel, welches uns die Helden näher schildert, umfasst 28 Seiten. (S. 325—352.) Dasjenige Kapitel aber, welches uns die Virtuosen der vorhergehenden, von 1800 bis 1830 reichenden und als »Association der Dilettanten« bezeichneten Epoche beschreibt, füllt volle 60 Seiten (S. 208—268), also mehr als das Doppelte. Soll dieser äusserliche Maassstab nichts entscheiden, so fragen wir, warum der Herr Verfasser so wenig im Einklang mit seinem eigenen Schema gearbeitet hat. Nun aber beginnt Herrn Hanslick's »Virtuosenzeit« 1830, als Paganini, der Teufelsvirtuose, soeben ausgespielt hatte, und Thalberg, auf den die Ueberschrift zunächst gemünzt ist, erst sechs Jahre später auftrat! Dies genügt gewiss, unsere Abweisung jener Bezeichnung zu motiviren.*) Die Sache ist aber wichtig genug, um auf das, was der Herr Verfasser vorbringt, noch näher einzugehen.

Er sagt nämlich zur Rechtfertigung der angeführten Bezeichnung: »Gefeierte Bravourspieler hat es vor und nach dieser Periode gegeben, was aber das eigentliche Virtuosendecennium hierin charakterisirt, sind zwei Dinge. Erstens die grosse Zahl von Sternen ersten Ranges, welche dicht neben und nach einander blendend aufgingen, jeder wieder von einer Legion schwächerer Trabanten umkreist. Sodann die ungemein und anhaltend enthusiastische Stimmung, mit welcher das Publikum den Virtuosen und ihrer Kunstrichtung entgegen kam«. (S. 325.) Diese Thatsachen sollen nicht bestritten, aber erklärt werden. Was die grosse Neigung des Publikums für die Virtuosen jener Zeit anlangt, so war einer der musikalischen Gründe die allgemein eingetretene Verflachung, die es dem Einzelnen nahe legte, mit seiner Persönlichkeit keck sich hervorzudrängen, und die Zuhörerschaar dahin führte, zuletzt nur noch von der virtuosen Persönlichkeit wahrhaft aufgeregt zu werden. Soweit ist Alles in Ordnung; nur muss man nicht vergessen, dass es sich hier nicht um das Musiciren, sondern um das Concertiren handelt. Was war nämlich der eigentliche Grund dieser Erscheinung, auf die Sache, d. h. auf den damaligen Zustand des Concertwesens gesehen? Der Grund war, dass die Concertinstitute sich in einem ungenügenden Mittelzustande befanden, halb im Alten entschlafen, halb ihm entwachsen, aber noch in keiner Hinsicht zu einer irgendwie künstlerisch bewussten Neugestaltung gekommen waren. Die bestehenden Orchester- und Chorconcerte waren reiz- und interesselos geworden; der Schwerpunkt wurde nun in die Concerte Einzelner verlegt, welche dem Publikum die Gewalt der Concertwirkungen auf ihre Art demonstrirten und dadurch zu einer mächtigen Belebung des Concertwesens überhaupt die Veranlassung gaben. Desshalb bildet die Virtuosität in der Entwicklung unserer Concerte keine Epoche, sondern nur einen anormalen Zustand in einer Epoche, und zwar eben in der Uebergangsepoche.

Das zuerst genannte Kennzeichen, »die grosse Zahl von Sternen ersten Ranges« anlangend, so ist hier zunächst insofern ein Abzug zu machen, als die einmal in diese Richtung gelenkte Vorliebe des Publikums in manchem Irrwisch ein grosses Gestirn erblickte. Ein bedeutenderer Abzug noch geht vor sich, wenn wir die Gattung von Virtuosen ins Auge fassen, zu welchen diese »Sterne ersten Ranges« gehörten. Es waren ausschliesslich Clavierspieler; »Epoche Liszt-Thalberg« überschreibt Herr Hanslick sein »drittes Buch«. Und hiermit kommen wir an des Pudels Kern, den der Herr Verfasser seltsamer Weise mit keinem Worte berührt. Diese Spieler übten eine so grosse Macht, weil ihr Instrument der beredteste Dolmetsch der romantischen Stimmungen der Zeit geworden war; durch seine steigende Vervollkommnung, während alle übrigen Instrumente still zu stehen schienen, gewann es schon einen grossen Vorsprung. Die Composition, welche schon seit Beethoven (und zum Theil durch ihn) bis zum Unsangmässigen instrumental geworden war, wurde endlich in noch weiterer Verengung blos claviermässig, d. h. clavierbeschränkt: und diesem Stande der Kunst entsprangen die Claviervirtuosen jener Tage, die Thalberg,

*) Noch hinzusetzen können wir, dass Jenny Lind soeben begann, als diese »Virtuosenzeit« ihr Ende erreichte.



Liszt, Field, Chopin, und viele Andere, darunter auch Schumann, Hiller, selbst Mendelssohn etc. Wer die Tonkunst der letzten 50 Jahre nach ihrer inneren Entwicklung beschreiben wollte, der müsste hier einsetzen. Den Gegenstand weiter zu verfolgen, ist nicht der Zweck dieses Aufsatzes, und ihn in seinem ganzen Umfange darzulegen, auch nicht einmal die Aufgabe des vorliegenden Buches; aber es würde ungemein zur musikalischen Erhellung der ganzen Epoche beigetragen und zugleich den Herrn Verfasser davor bewahrt haben, den Claviersternen eine so übertriebene Bedeutung beizulegen, um sie sogar als Aushängeschild einer »Epoche« zu benutzen. Waren sie, diese Virtuosen, Geschöpfe eines Triebes, d. h. im Wesentlichen einer Entartung der Kunst, so schrumpft damit ihre Originalität wenigstens soweit zusammen, dass man nie daran denken kann, sie als Epochemänner hinzustellen — ganz abgesehen davon, dass sie in einer Geschichte des Concertwesens, welche es in erster Reihe mit Instituten und ihrer Entwicklung zu thun hat, eine solche Stellung überhaupt nicht einnehmen können. Solche gleissend bestechende Aushängeschilder können nur schädlich wirken.

Ueber die jüngste Epoche seit 1848, welche Hr. Hanslick sogar als die Zeit der »musikalischen Renaissance« bezeichnet, sagen wir lieber nichts. Wenn jetzt die früheren Componisten wieder hervorgesucht, gedruckt und aufgeführt werden, weil es mit der Production der lebenden Musiker (die fast ohne Ausnahme vom modernen Clavier ihren Ausgang genommen und damit natürlich alle Mittel, einen wahren musikalischen Stil zu bilden, eingebüsst haben) nicht recht fort will, so erscheint uns ein solcher Zustand nicht als Renaissance, sondern weit eher als Alexandrinerthum. Aber wir gehen diesen Fragen hier aus dem Wege. Ein Protest gegen die »Renaissance« wird nur insoweit erhoben, als das Wort dazu dient, die bengalische Beleuchtung, in welcher der Herr Verfasser, wie man wohl schon gemerkt hat, seine Darstellung der gegenwärtigen Concertzustände ausstrahlen lässt, noch zu erhöhen. Wegen dieser optimistischen Haltung wird das Buch auf Wien zur Zeit nicht vortheilhaft wirken, obschon wir gern glauben, dass es mit in der Absicht verfasst ist, dem dortigen Concertgetriebe einen anregenden und lehrreichen historischen Hintergrund zu verleihen. Aber wir begreifen nicht, was die leitenden Wiener Persönlichkeiten Anderes daraus entnehmen sollten, als das Vergnügen darüber, wie sie es doch »so herrlich weit gebracht« und Stoff zum Vollkommenheitsdünkel. Dagegen wird das Werk des Herrn Prof. Hanslick auf die weitere Oeffentlichkeit unserer Ansicht nach eine wohlthätige Wirkung ausüben und ähnliche Arbeiten veranlassen, und desshalb halten wir es für ein gutes und erfreuliches Buch. Namentlich zu wünschen wäre noch, dass die anhaltende Beschäftigung mit diesem Stoffe überhaupt die Lust zu historischen Arbeiten bei dem Autor geweckt hätte, durch deren Fortsetzung er doch auch nur denjenigen Pflichten, und zwar im edelsten Sinne, nachkommen würde, welche ihm sein ehrenvolles Amt auferlegt. Denn da er der einzige ordentliche und damit der erste musikalische Professor in deutschen Landen ist, so hat er gewiss auch den Ehrgeiz, im Fache der musikalischen Gelehrsamkeit unter seines Gleichen nicht der letzte zu sein. Ueberdies liegt in der Beschäftigung mit der Geschichte unserer Kunst ein versöhnendes, die Parteien überbrückendes, die Verständigung anbahnendes Element, welches um so mehr hervortritt, je tiefer man in die Sache eindringt. Die musikalischen Wahrzeichen des gegenwärtigen Buches für die Weiterentwicklung der Kunst sind grösstentheils auch die unsrigen: und im Hinblick hierauf wollen wir die Besprechung desselben beschliessen. *Chr.*

Berichtigung und Zusatz. In Nr. 38 S. 299 statt »so würde das Jahr 1844« ist zu lesen 1848. — Ein sachkundiger Freund sendet uns noch Folgendes: »Ich lese in Nr. 30 die Aeusserung Hanslick's, dass die Compositionen Seb. Bach's, Emanuel Bach's und Dom. Scarlatti's »sämmtlich der Literatur des Clavichord's angehören«. Es lässt sich bemerken, dass von diesen Dreien nur die Compositionen Ph. E. Bach's grösstentheils der Literatur des Clavichords angehören. D. Scarlatti war ein Flügelspieler, ein (Gravi- oder Clavi-) Cembalist; ich habe nie gelesen, dass er ein Clavichord angewandt habe. Seine Compositionen sind sämmtlich nur für Cembalo, nicht für Clavichord bestimmt. Die Werke J. S. Bach's sind ihrer Natur und ihrer Ueberschrift nach grösstentheils für »Clavicimbel« geschrieben, und wo Bach in der Ueberschrift das Wort »Clavier« gebraucht, ist nicht immer nur »Clavichord« gemeint«.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Prag.** *F. D.* Seit einigen Tagen schwelgt unser Publikum in den reinsten Kunstgenüssen, wie sie nur eine jugendliche glockenreine Stimme bieten kann, und wie sie seit den Zeiten der Lucca hier nicht wieder gehört wurde. Die glückliche Besitzerin derselben ist Fräul. Ehnn vom Hofopherntheater in Wien. Sie trat bisher in Faust, Mignon, der Jüdin und Afrikanerin auf und errang im Sturm die Zuneigung Aller. Die einzelnen Stimmlagen sind vollkommen ausgeglichen und die Höhe beim leisesten *Piano* von wunderbarer Reinheit und unfehlbarer Sicherheit. Dass die Stimme noch nicht mächtig genug ist, liegt im jugendlichen Alter der Künstlerin, und dieser Mangel wird wohl in einiger Zeit schwinden. Die Wiedereinführung von Auber's Oper »Des Teufels Antheil« war ein guter Wurf der Direction; die unverwüstliche Anmuth und Grazie in Auber's komischen Opern wirkt wahrhaft erfrischend auf unser, durch Offenbach'sche Genüsse verweichlichtes Publikum, und es wäre nur zu wünschen, dass die Direction auch wieder einmal »Fra Diavolo« einstudiren liesse; um so mehr, als wir für die Partie der Zerline in Frl. Bertha von Dillner eine ausgezeichnete Repräsentantin besitzen würden. Dieser Künstlerin ist jedenfalls eine grosse Zukunft zu prophezeien, da dieselbe die Rathschläge der Kritiker und Kunstfreunde gern annimmt und befolgt. Die Erfolge, welche »Romeo und Julie« im čechischen Theater errungen, veranlassten die Direction des deutschen Landestheaters, diese Oper ebenfalls zur Aufführung kommen zu lassen, und es wird mit allem Eifer an dem Zustandekommen derselben gearbeitet. — Auch für die Gesangvereine scheint die *morte saison* zu Ende zu gehen, denn es entwickelt sich jetzt eine grosse Rührigkeit unter ihnen. Namentlich sieht man einem Monstreconcerte des Vereins »Arion« mit Spannung entgegen.

* **München.** Die erwähnte erste Aufführung des »Rheingold« hat am 22. Sept. stattgefunden unter Leitung des Kapellmeisters Franz Wüllner. Alles ist gut von Statten gegangen. Bis zum 27. wurde dieses 2½ stündige Opernvorspiel zweimal wiederholt, und damit einstweilen genug für Weise wie für Thoren! Bis die »Trilogie« fertig ist und auf die Bühne gebracht werden kann, wird nun auch das Vorspiel wohl Ruhe haben. Dann aber kommt es mit dem Ganzen vielleicht noch einmal an die Reihe; vielleicht auch nicht.

* **Stockholm.** (Holz zum Pianoforte.) Bisher haben die Instrumentenmacher hier wie an anderen Orten das Material zu den Resonanzböden und Claviaturen aus Böhmen bezogen, obgleich das Tannen- und Fichtenholz der nordischen Wälder ganz vorzüglich dazu geeignet ist; aber theils hat man dasselbe bisher nicht richtig bearbeitet und theils sind die Producenten nicht im Stande gewesen, im Auslande ihr Product bekannt zu machen, welches mehr gefordert wird, als man gewöhnlich glaubt, und mit jedem Jahre mehr verlangt wird. Jetzt wird das anders werden und schwedisches Resonanzbodenholz, welches wenigstens eben so gut ist, wie das böhmische, und zu bedeutend billigeren Preisen geliefert werden kann, wird sich in den Welthandel eindrängen. Es haben sich nämlich der Brukspatron J. Skröder, Besitzer von Sägewerken in Korsnäs in Dalarna, und der Grossirer J. Cohn in Kopenhagen vereinigt, diese Veredlung der schwedischen Waldproducte und die Ausfuhr derselben nach dem Festlande und nach Amerika in grossem Maassstabe zu betreiben. Der Erstgenannte, ein in seinem Fache sehr erfahrener und tüchtiger Mann, wird die Zubereitung und Einpackung besorgen, und der Letztgenannte, welcher ausgedehnte Handelsverbindungen in allen Theilen der Erde besitzt, wird davon ein Lager in Kopenhagen unterhalten, von wo die Ausschiffung das ganze Jahr hindurch stattfinden kann.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. October 1869. **Nr. 41.** IV. Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

VIII.

(Unbekanntes Finale einer kleinen Oper.) Es soll jetzt berichtet werden über eine Composition Beethoven's, welche wohl schwerlich so, wie sie ist, veröffentlicht werden wird, welche aber deswegen merkwürdig ist, weil sie eine Stelle enthält, welche fast eben so, nur mit anderen Worten, in der Oper »Leonore« (Fidelio) vorkommt. Die anklingende Stelle ist geeignet, Betrachtungen und Vergleichungen anzuregen; sie mag uns Gelegenheit geben, die Abhängigkeit des musikalischen Ausdrucks von dem Inhalt eines Textes zu beobachten.

Gedachte Composition, welche sich autograph im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet,*) kann nach Anlage und Text kaum etwas Anderes sein, als das Finale einer kleinen Oper oder eines Singspiels. Geschrieben ist sie für vier Singstimmen und Orchester. Die singenden Personen sind:

Porus (Bass);
Volivia, dessen Tochter (Sopran);
Sartagones, Liebhaber der Volivia (Tenor); und ein
Ungenannter, Nebenbuhler des Sartagones (Tenor).

Die Stimmen des begleitenden Orchesters sind in der Partitur nicht vollständig ausgeführt; namentlich zeigen die Blasinstrumente manche Lücken. In den Singstimmen ist keine Lücke bemerkbar. Wo die Singstimmen schweigen, sind immer einige Orchesterstimmen hinreichend angedeutet, so dass nirgends eine Unterbrechung eintritt und sich der Gang des ganzen Stückes wohl überblicken lässt.

Das ganze Stück theilt sich, was Form, Takt- und Tonart betrifft, in vier verschiedene, aber modulatorisch mit einander verbundene Sätze. Den Anfang macht ein rascher Satz (ein Tempo ist nirgends angegeben) in G-moll und im 4/4-Takt. Der Text ist folgender:

Ungenannter. Blick o Herr durch diese Bäume,
Sieh die Tochter Hand in Hand
Mit Sartagones dort stehen.
Porus Ist es Wahrheit? Sind es Träume?
Hast du sie genau erkannt?
Ungenannter. Hab' erkannt und hab' gesehen
Beide Arm in Armen gehen.
Porus. Ha! Verflucht sei diese Stunde!
Wenn die Tochter sich vergisst!
Kann sie hör'n aus meinem Munde
Dass verstossen sie nun ist.
Ungenannter. Still! Sie kommen näher an.
Porus. Ja! Sie kommen näher an.
Beide. Lauren wollen wir im Stillen,
Und dann sollen beide fühlen
Dass der Vater strafen kann.

Nun folgt ein langsamer Satz in Es-dur, 6/8-Takt, mit folgendem Text:

Sartagones. Liebe Freundin, lebe wohl!
Sieh, schon fängt es an zu tagen.
Volivia. Ach! wie ist mein Herz so voll,
Voll von Ahndung, voll von Zagen.
Sartagones. Zagheit kennt die Liebe nicht,
Treu zu sein ist uns're Pflicht.
Volivia. Dies schwörst du mir?
Sartagones. Dies schwör ich dir.
Volivia. Nun zum Vater, meinem Freund,
Um seinen Segen lass uns flehen.
Sartagones. Ach, er hasst mich, ist mein Feind,
Mit welchem Aug' wird er mich sehen?
Volivia. Er hasst niemand, glaube mir,
Theilt mit jedem Freud und Schmerz.
Bürgen will ich dir dafür,
Dass uns beiden schlägt sein Herz.
Sartagones. Das schwörst du mir?
Volivia. Das schwör ich dir.
Beide. Lass uns zum Vater eilen,
Lass länger uns nicht weilen;
Komm, wir wollen gehen.

Ein kurzes Nachspiel führt zu folgendem Recitativ:

Porus. Dein Vater war mein Feind,
Schwur Hass und Fluch mir ewig.
Sartagones. Ach sei dem Sohne Freund!
Mit ihr fühl' ich mich selig.
Volivia und Sartagones. Ach, trenn uns beide nicht,
Wir lieben uns zu sehr.
Porus. Und du vergisst die Pflicht;
Ich kenne dich nicht mehr. —
Du aber weich von hier,
Denn ich verachte dich.

*) Das Manuscript zählt 81 beschriebene, im Ganzen 84 Seiten. Im Verzeichniss des musikalischen Nachlasses Beethoven's ist es unter Nr. 67 angeführt als »Gesangstück mit Orchester, vollständig, aber nicht gänzlich instrumentirt«.

Sartagones. Wie, du verachtest mich?
Porus. Ja, ich verachte dich.
Sartagones. Wenn du mir nicht vergibst,
So strafe mich dein Schwert.
Sag an, wird sie nicht mein?
Porus. Nein, niemals wird sie dein.
Sartagones. Nicht mein?
Volivia und Porus. Halt ein!
Porus. Warum soll Vaters Schuld er büssen,
Da er das Licht der Welt nicht kannte?
Volivia und Sartagones. Hier liegen wir zu deinen Füssen,
Reich uns des Vaters Segenshand.
Porus. Weil du sie wahrhaft liebst,
So sei sie dir beschert.
Steh auf, ich bin dein Freund.
Sartagones. Und so sind wir vereint.
Ungenannter. Weh mir, sie ist dahin,
Für mich ist sie ewig hin.

Hieran schliesst sich der letzte und ausgeführteste Satz von mehr als 120 Takten, ein Terzett in G-dur. Die Worte lauten:

Volivia u. Sartagones. Nie war ich so froh wie heute
Niemals fühlt ich diese Freude.
Porus. Gute Götter, blickt herab,
Segnet ihre reinen Triebe.
Ewig treu sei ihre Liebe,
Ewig treu bis in das Grab.
Volivia und Sartagones. Gute Götter, blickt herab,
Segnet unsre reinen Triebe.
Ewig treu sei unsre Liebe,
Ewig treu bis in das Grab.

Das ist der von Beethoven componirte Text. Der Verfasser des Textes ist nicht genannt, war auch nicht zu ermitteln. Was Beethoven veranlassen konnte, den Text in Musik zu setzen, ob er das Stück nur zur Uebung geschrieben oder ob es für ein aufzuführendes Singspiel u. dergl. bestimmt war, lässt sich nicht angeben. Dass er es nur zur Uebung geschrieben, ist aber wohl nicht anzunehmen; zu solchem Behufe würde er wohl einen der gangbaren oder bekannten Texte gewählt haben. Zu den in den Biographien und Briefen Beethoven's erwähnten Operntexten (Romulus, Bradamante, Bürgschaft, Melusine u. s. w.) kann das Stück nicht gehören.

(Schluss von VIII in der nächsten Nummer.)

Zwei neue Chorwerke von J. Muck.

Unmittelbar vor Beginn des neuen Concertjahres erscheinen noch zwei neue Werke, auf welche wir zunächst die Aufmerksamkeit derjenigen Vereine lenken möchten, in deren Aufführungsliste für den bevorstehenden Winter sich noch eine Lücke befindet.

1. **Rheinische Herbstbilder aus Roland's Zeit.** Gedicht von L. Bauer für Soli, Chor und Orchester componirt von **J. Muck.** Leipzig, Robert Seitz. (1869.) Partitur 112 Seiten, Pr. 5 Thlr. Clavierauszug 2⅚ Thlr. Chorstimmen à ¼ Thlr. (Geschriebene Orchesterstimmen sind durch die Verlagshandlung zu beziehen.)
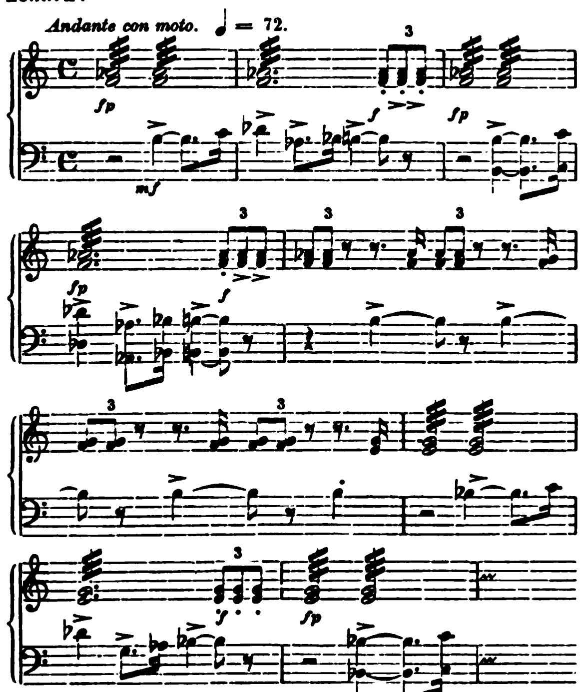
2. **Lagerscene deutscher Landsknechte.** Dichtung von L. Bauer für Soli, Männerchor und Orchester componirt von **J. Muck.** Leipzig, bei Robert Seitz. (1869.) Partitur 99 Seiten, Pr. 4⅔ Thlr. Clavierauszug 2⅓ Thlr. Chorstimmen à ¼ Thlr. (Orchesterstimmen wie bei Nr. 1.)

Der Titel des ersten Werkes ist etwas auffallend und nicht leicht verständlich. Ein Blick auf den Text wird, wie wir fürchten, ihn zwar nicht völlig deutlich machen, aber doch zeigen, was der Poet gemeint hat. Das erste Lied (und der erste Satz der Musik) ist ein »Winzerchor«, dessen Inhalt keiner Angabe bedarf; das zweite heisst »Schlossküperlied« und dürfte ebenfalls klar sein, handelt auch nur allgemein von Wein und Liebe, von jungen und alten Tagen. Das dritte »Im Kahne« zeigt uns »ein lustig Schifflein«, welches »zwei sel'ge Paare trägt«, was der Componist natürlich benutzt hat, um ein duettirendes Quartett zu schreiben. Das vierte Lied trägt die Ueberschrift »Auf dem Söller« und besteht aus einer Klage, oder vielmehr aus einer elegischen Schilderung der Dame, deren Ritter davongezogen »und kehret nimmermehr«. Bildet einen Uebergang zu Nr. 5 »Gesang der Nonnen«, einer Verherrlichung des Klosterfriedens. Den Gegensatz dazu haben wir in 6 »Rückkehr von der Jagd«, in dessen letzten Worten der »Sänger« aufgefordert wird, das Mahl mit Gesang zu würzen, worauf er das »Lied des fahrenden Sängers« loslässt. Dieses Lied nun enthält eine Schilderung vom Untergang des grossen Helden Roland »im Thal zu Ronceval«. Den Reflex desselben bildet 8 der Schlusschor, welcher das Andenken gefallener Helden bepreist, beklagt und betrinkt. Einzelheiten des Textes werden wir am besten bei der Besprechung der Musik berühren, nur über das Lied des fahrenden Sängers müssen wir noch eine Bemerkung vorausschicken. Dasselbe ist dem Umfange nach nicht länger als die übrigen Stücke; es besteht aus vier Strophen von je sieben Zeilen, deren letzte der Refrain ist. Die Refrainzeile ist sechssilbig, die übrigen sind sämmtlich achtsilbig mit lauter stumpfen männlichen Reimen. Der Herr fahrende Sänger fasst sich also kurz in seinem Berichte und macht sich die Sache leicht. Solche kleine kunstlose Lieder sind auch vom Helden Roland in Menge gesungen, denn sein Schicksal ertönte, wie sein Horn, gewaltig durch die Zeiten. Aber in Roland's eigener Zeit lautete der Sang etwas anders; der Sänger, welcher damit im Kreise vornehmer Zecher Ruhm und Lohn gewinnen wollte, musste über einen längeren Athem und eine grössere Kunst verfügen. Das Lied musste vor allen Dingen einen klaren und möglichst vollständigen Bericht liefern; dies war die Hauptsache. Der poetische Theil dabei bildete gleichsam nur die wirksame, gemeinverständliche Einfassung und legte sich in langen Zeilen und breiten Strophen auseinander, wie wir für unser nationales Gebiet eine solche in der Nibelungenstrophe besitzen. Was dagegen Herr Bauer gestaltet hat, ist eine an sich recht gelungene Nachbildung des Liedertones, der sich in dem 13. und 14. Jahrhundert ausbildete und welchen wir uns gewöhnt haben, als den im besonderen Sinne volksmässigen zu betrachten. Ob die Darstellung einer historisch treueren Gesangscene in epischer Breite für eine Composition wie die gegenwärtige, und überhaupt für ein modernes Gesangwerk, passend wäre, soll hier nicht weiter untersucht werden. Wir mussten aber auf die Sache eingehen, weil in diesem Vortrage des Rolandsliedes (wie die Leser aus der gegebenen Uebersicht ersehen haben werden) die einzige Berechtigung liegt, die »Rheinischen Herbstbilder« als Bilder eben »aus Roland's Zeit« zu bezeichnen. Und es wird klar geworden sein, warum wir ihnen diese Berechtigung aberkennen, jenen Theil des Titels also streichen müssen. Fügen wir zu weiterer Bestätigung des Gesagten noch hinzu, dass auch Ton und Reim der übrigen Lieder mit der Zeit, in welche wir

dieses Rolandslied verwiesen haben, mit der des späteren Mittelalters, in bester Uebereinstimmung sind. Dies wird Jedem als sehr natürlich erscheinen, denn unsere ganze moderne Liederdichtung ist ein Reflex der kurzen und kunstlosen strophischen Lieder, die in den letzten Jahrhunderten vor der Reformation ihre bleibende Gestalt erhielten. Völlig modern ist auch der vorliegende Text namentlich dadurch, dass er mehr Stimmungen verschwimmend zeichnet, als Thatsächliches klar darstellt. Es sollten, wie der Titel besagt, »Bilder« gezeichnet werden. Decorationsbilder oder Staffeleibilder?
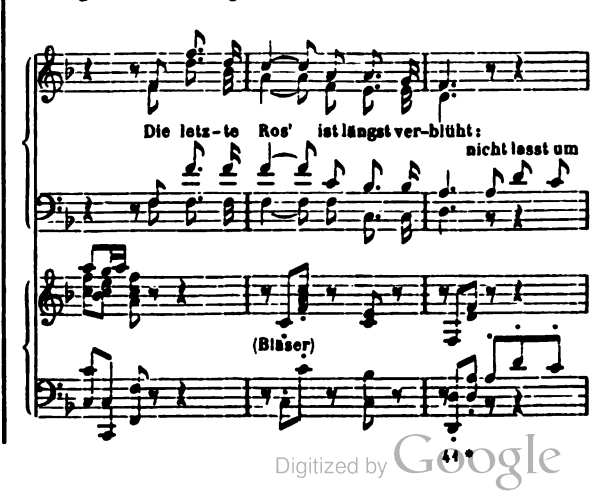
Schon diese Frage wird uns am besten die Composition beantworten, der wir uns daher jetzt zuwenden.
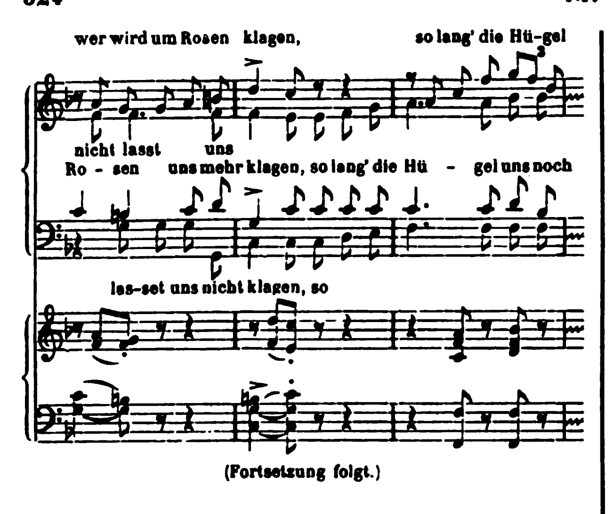
Dem Ganzen geht eine »Introduction« vorauf, welche fast die Länge einer kleinen Ouvertüre besitzt und deren Art und Geist wir am besten durch Mittheilung der Anfangstakte, die ein Hauptmotiv enthalten, demonstriren können:



Unsere Herbstbilder fangen also mit einem verminderten Septimenaccorde an, und dieser Accord führt uns nicht in die Auflösung eines freundlichen Dreiklangs, sondern nimmt Stabilität an, wiederholt sich gewichtiger auf derselben Stufe und, nicht genug damit, ziemlich ebenso einen halben Ton tiefer, was dann mit gesteigerter Heftigkeit in den Anfang unter dem Fortissimo des ganzen Orchesters zurückgeführt wird. Also Weltschmerz in vollen Zügen. Aber so schlimm ist es wohl kaum gemeint; es ist im Grunde nichts, als die der Bühnenmusik entlehnte neue Art, die Aufmerksamkeit zu erregen. Aber dies dünkt uns erst recht schlimm zu sein. Die »Einleitung« ist völlig theatralisch gehalten, so sehr, dass da, wo sie zu dem Winzerchore hinleitet, eigentlich die Bemerkung fehlt: »Der Vorhang geht auf«. So sind mehrere Chorwerke der jüngsten Zeit beschaffen, die für den Concertvortrag geschrieben wurden, ja mehr oder weniger tragen alle neueren Compositionen dieser Gattung die Spuren der Bühnenmusik, und zwar der modernsten Bühnenmusik, an der Stirne; was man also hierüber sagt, trifft nicht den einzelnen Autor an sich, sondern eine Richtung der Zeit, läuft daher auch nicht hinaus auf persönliches Mögen oder Nichtmögen, sondern auf die Anwendung eines allgemein gültigen Grundsatzes, nach welchem Mittel und Zweck übereinstimmen müssen. Solche Opern-Intraden (deren Berechtigung an sich wir hier nicht weiter untersuchen wollen) werden im Concertsaal niemals gut wirken oder überhaupt nur einen erheblichen Eindruck machen können, weil hier alle Nebenumstände fehlen, durch welche sie erklärlich und erträglich werden; einige Takte guter Musik dagegen thun hier Wunder, auch für längere Ausführungen dieser Art ist im Concert vollauf Raum und Jeder wird sein Ohr willig dafür öffnen, aber eine wirklich musikalische Wirkung verminderter Septimenmusik (um eine moderne Unart kurzum so zu bezeichnen) wird man nirgends nachweisen können. Der Grund liegt gewiss nicht fern: alles Dissonirende ist monoton, es fehlt der Wechsel, die Tonschritte stehen zu nah bei einander. Wer daher in diesem Gebiete länger verweilt, als die Noth erfordert, der peinigt die Hörer, aber zu seinem eigenen Schaden, denn er muss schliesslich die Zeche bezahlen. Handelt es sich nun, wie im vorliegenden Falle, um eine Eröffnungsmusik, so sollte das Streben um so mehr darauf gerichtet sein, die Hörer von Anfang an tonsicher zu machen. Ein voller Chor beginnt dieses Werk, ein freudiger Winzerchor von unzweifelhafter Stimmung: ein breites Vorspiel wäre hier ganz am Orte, ein Vorspiel, dessen dramatische Geheimnisse nicht in dem aufgehenden Bühnenvorhange ihren Abschluss fänden, sondern welches das Herz zum Gesange stimmte und den Menschen so zu sagen den Mund öffnete. Ein solches Vorspiel muss das Gefühl leicht und frohgemuth durchlaufen können, dann ist es rechter Art, und es muss uns so schon wie an der Schwelle die beiden Grundelemente der Kunst andeuten, Heiterkeit und Schönheit.

Der »Chor der Winzer« beginnt: »Die letzte Ros' ist längst verblüht«, was man wohl nicht buchstäblich nehmen darf, denn während ich dieses schreibe (9. Oct.) ist die Weinlese doch schon so gut wie beendet, Rosen blühen aber noch in grosser Zahl unter meinem Fenster und es ist noch nicht abzusehen, wann die letzte derselben verwelkt sein werde. Auch der musikalische Satz dieser Worte bietet schon in seinem ersten Takte eine passende Gelegenheit zu einigen Bemerkungen. Dieser Anfang lautet wie folgt:





(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Musica sacra für höhere Schulen. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht. VII und 170 Seiten. Preis 15 Sgr.

Das vorliegende Werkchen enthält 135 vier- und mehrstimmige geistliche Gesänge mit wenigen Ausnahmen von Componisten des 16. und 17. Jahrhunderts. Herausgeber ist der um die kirchliche Musik verdiente Professor Dr. Ludwig Schöberlein in Göttingen; derselbe hat die hier der Schule dargebotenen Gesänge grösstentheils dem zweiten Bande seines umfangreichen Werkes »Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges« (Band I, Göttingen 1865; Bd. II, ebendaselbst 1868) entnommen. Die musikalische Redaction rührt von dem rühmlichst bekannten Professor Friedrich Riegel, Organisten an der protestantischen Kirche zu München her. Wir können uns im Ganzen dem vorgedruckten Urtheil eines preussischen Schulmannes, des Herrn Directors Dr. W. Hollenberg zu Saarbrück, anschliessen, welches ich hier mit einigen Bemerkungen wiedergebe.

»Die ersten Unterrichtsmittel für den Gesang auf höheren »Schulen, die ein- und zweistimmigen Volkslieder und Choräle »enthaltend, sind gegenwärtig in manchen zweckmässigen und »billigen Ausgaben vorhanden. Hiermit ist dem dringendsten »Bedürfniss dieses Gegenstandes genügt. Aber die höhere Schule »hat auch künstlerische Absicht im Gesang-Unterrichte zu ver»folgen, wie solches mehrfach nachgewiesen worden ist. Sie »soll in den oberen Stufen zwar nie die elementaren Uebungen »ausser Acht lassen, welche eine freudige Betheiligung am »nationalen und am kirchlichen Gemeinde-Gesang ermöglichen, »aber sie hat in ihrer Chorklasse eine Aufforderung, den kunst»gemässen vierstimmigen Gesang zu pflegen. Das Gymnasium »muss derselben um so eher nachkommen, als jede andere »Theilnahme an der Kunst, der Natur der Sache nach, sich in »ihm nur auf die dürftigsten Elemente erstrecken kann.«

Ueber das hier Ausgesprochene möchte ich jedoch bemerken, dass meiner Ansicht nach häufig für den ersten Gesangunterricht in den untersten Klassen der höheren Lehranstalten zu wenig geschieht und gar zu oft nicht zweckmässige Uebungen mit den Schülern vorgenommen werden. Wenn die höhere Schule nach dem Ziele strebt, einen guten mehrstimmigen reinen A capella-Chorgesang mit obligat geführten Stimmen hinzustellen, so genügt in den Vorbereitungsklassen die Uebung von Chorälen und Volksliedern keineswegs. Die Schüler müssen im Gegentheil, nachdem die ersten Elemente überwunden sind, mit Sorgfalt angelernt werden, zunächst zweistimmige contrapunktisch-gearbeitete Compositionen zu singen, wie sie z. B. die Italiener des vorigen Jahrhunderts (Marcello, Caldara, aber auch Deutsche, wie Händel, Graun u. s. w.) geliefert haben. Allein erst hierdurch bekommen sie die Sicherheit, dann auch in der ersten Gesangklasse im gemischten Chore in grösseren gearbeiteten Compositionen mitsingen zu können. Freilich gehört, um dies durchführen zu können, ein zweckmässig eingerichteter Lehrplan für den gesammten Gesangunterricht einer höheren Lehranstalt, wie ihn leider bis jetzt nur die wenigsten Schulen aufzuweisen haben.

»Seit längerer Zeit auf das musikalische Gebiet durch gün»stige Verhältnisse hingewiesen, habe ich den Bedürfnissen der »Chorklasse und den vorhandenen Lehrmitteln meine Aufmerk»samkeit zugewandt. Es zeigte sich mir bald, dass das grösste »Uebel in der geringen musikalischen Bildung mancher der »Lehrer liege, die diesen Gegenstand an den Schulen besorgen. »Sie sind meist nur in einem Seminar gebildet, haben dort ohne »tiefere Kenntniss der Vocalmusik und ihrer Geschichte nur »moderne Liedertafel-Musik und moderne Motetten kennen ge»lernt und dadurch ihren Geschmack so verwöhnt, dass sie »nach Laien-Art auch in den Schulen nichts Anderes singen »lassen mögen, als was dieser neuern oberflächlichen Richtung »in Melodie und Stimmenführung entspricht. Dabei halten sie »meist ihre eigenen Compositionen und Arrangements für wohl»geeignet von den Chorklassen gesungen zu werden. So giebt »es denn wohl kaum ein Gebiet, auf dem die Unterrichtsmittel »noch so wenig dem Ideal entsprechen, wie auf dem des Chor»gesanges. Ich freute mich daher, als das königl. Ministerium »im Jahre 1864 einige hervorragende Sachverständige in Berlin »zu Gutachten über den Gesangunterricht und über mustergül»tige Lehrmittel aufforderte und ich demnächst Gelegenheit »hatte, zwei dieser Gutachten einzusehen. Und weil in einem »derselben mit besonderer Wärme auf L. Schoeberlein's »grosse Sammlung: Schatz des liturgischen Chor- und »Gemeindegesanges hingewiesen worden war, so bat auch »ich Herrn Cons.-R. Schoeberlein, selbst eine Auswahl von »Chorgesängen für höhere Schulen zu veranstalten, die den »Grundsätzen jener Gutachten entspräche und die Regel, dass »der Schule nur das Beste geboten werden dürfe, auf dem Ge»biet des Chorgesanges zur Geltung brächte.«

Gewiss stimme ich hier dem Herrn Director Dr. Hollenberg vollkommen bei; ich befürchte aber, dass ein Buch wie das vorliegende (und wenn es noch so zweckmässig und noch so vortrefflich eingerichtet ist), dem Lehrer in die Hand gegeben, nicht vor den bestehenden angeführten Uebelständen schützt. Die Hauptsache für eine Besserung ist, dass der Staat die Sache in die Hand nimmt und verlangt, dass die Gesanglehrer eine bestimmte Schule, nämlich die Schule des strengen Contrapunkts durchgemacht haben. Nur positive vom Lehrer zu verlangende Kenntnisse schützen (wie in den anderen Gegenständen des Wissens) vor dem Falschen; nimmermehr aber eine Sammlung von Gesängen, deren sich der modern verbildete Lehrer ungern (auf Befehl seines Directors oder des kgl. Schulcollegiums) bedient, deren Werth ihm immer fremd bleiben wird und in deren Inhalt er einen überwundenen Standpunkt sieht, allenfalls für die Schüler gut genug. Und wohl zu bedenken ist, dass ein so modern gebildeter Gesanglehrer auch seinen Beruf nur ungenügend kennt: er weiss gar nicht, welch hohe Aufgabe ihm geworden ist. Seine Kenntnisse reichen eben nicht hin, den Gesang der Schüler zu fördern, er wird missmuthig und bildet sich schliesslich ein, auf der Schule könne überhaupt nichts Gutes in der Musik geleistet werden. Und doch — nur von der Schule aus kann eine Besserung unserer musikalischen Zustände angebahnt wer-

den! — auch hier gilt das Wort, wer die Schule hat, dem gehört die Zukunft.

»Herr Schoeberlein hat nun in dem vorliegenden Werke »»Musica Sacra«« die Aufgabe einer solchen Sammlung, wie »die Vergleichung lehrt, in einer bisher nirgends erreichten »Vollendung gelöst. Ich hebe einige Vorzüge des Werkes »hervor.

»1. Die Chorgesänge enthalten sowohl ganz einfache Cho»räle, als auch Stücke von Eccard, italienischen Meistern etc., »die geübte Kräfte erfordern.

»2. Sie gehen in diejenige Zeit zurück, in der man noch »die Kunst der Stimmführung (der Polyphonie) verstand und »noch nicht durch das Ueberhandnehmen der Instrumental»musik, durch Neigung zur Effecthascherei und sentimentalen »Weichheit in andere Bahnen gerathen war.

»3. Sie berücksichtigen das kirchliche Bedürfniss und das »Kirchenjahr, und wie sie dadurch die Möglichkeit bieten, dass »die Schule den kirchlichen Gottesdienst künstlerisch belebe, »so lässt sich in gleicher Weise erwarten, dass die kirchliche »Autorität und Theilnahme auch auf die Werthschätzung des »klassischen Gesangs in der Schule günstig zurückwirke. So »hilft Eins dem Andern, wie denn auch Prof. Grell der An»wendung lateinischer Gesangstexte in Gymnasien mit der Be»merkung das Wort redet, »dass so ein Lehrobject dem andern »helfe«. *W. H.*«

Wie weit Schule und Kirche Hand in Hand gehen können, seitdem sich beide immermehr naturgemäss zu trennen angefangen, ist ein Punkt, den ich lieber unberührt lasse. Für uns genügt die innere musikalische Gediegenheit der kirchlichen Compositionen des 16. und 17. Jahrhunderts, sie in die Schulen einzuführen; denn sie eignen sich durch ihre Melodieführung in den einzelnen Stimmen, durch die consequente naturgemässe Anwendung der dissonirenden und consonirenden Intervalle, durch die strenge Behandlung des diatonischen Geschlechts mit seinen sogenannten Kirchentönen (Octavengattungen) u. s. w. ganz vorzüglich für den Gesangunterricht und sind schwerlich durch etwas Anderes zu ersetzen, so dass sie in der That einen klassischen Werth haben, den sie niemals einbüssen werden, mag in den höheren Kreisen nun eine freiere oder engherzigere kirchliche und politische Richtung beliebt sein.

Wie aber in einer jeden klassischen Kunstperiode neben den vollkommensten Erzeugnissen auch mancherlei unbedeutende entstehen, so auch in den genannten Jahrhunderten auf musikalischem Gebiete. Wir haben neben den hervorragendsten Meisterwerken eines Palestrina, Goudimel, Orlandus, Eccard, Gallus u. s. w. auch mancherlei trockene Musik aufbewahrt erhalten, welche zwar immerhin die Zeit ihres Ursprungs erkennen lässt und sich äusserlich den geltenden Kunstgesetzen anschliesst, welchen aber jener poetische Hauch fehlt, wodurch ein Kunstwerk erst wirklich zum Kunstwerk wird. Dahin möchte ich einzelne vierstimmige Sätze von Osiander, Hassler, Gesius u. A. rechnen, welche sich mit ähnlichen Arbeiten z. B. eines Eccard in keiner Weise vergleichen lassen. Hier sind die Herausgeber vorliegender Sammlung nicht immer kritisch genug zu Werke gegangen. Dann möchte ich noch auf ein einzelnes Stück aufmerksam machen, welches schwerlich den richtigen Namen seines Componisten trägt, nämlich S. 112 Nr. 91 »*Jesu dulcis memoria*«; der Herausgeber hat dasselbe dem Vittoria zugeschrieben. Das Stück kann garnicht aus dem 16. Jahrhundert stammen; durch seine überaus verworrene Modulation (z. B. von G-moll nach E-moll) macht es auf mich den Eindruck einer verfehlten Nachahmung des alten Stiles.

Auch über die Hinzufügung der Accidentien (♯ und ♭) liesse sich viel sagen, da in diesem Punkte oft sehr fehlgegriffen ist; sehen wir doch sogar in Nr. 131 (»*Media vita in morte sumus*« von Jacobus Gallus) wiederholt den phrygischen Schluss durch *dis* (!) eingeleitet. Ein kundiger Lehrer wird hier mancherlei zu verbessern haben.

Schliesslich noch ein Wort über den Gebrauch des Buches in der Schule selbst. Es ist hierüber in der Vorrede allerdings nichts Bestimmtes gesagt worden, doch glaube ich aus dem in der That sehr billig gestellten Preis (164 Seiten Notendruck für 15 Sgr.) den Schluss ziehen zu können, dass die Verfasser sowie der Verleger glauben, die Schüler können sich des Werkes in der Singestunde bedienen und aus demselben (es als ausgeschriebene Stimme benutzend) singen. Das ist aber unmöglich; ein Knabe findet sich aus einer solchen auf zwei oder drei Systeme zusammengedrängten Partitur, noch dazu bei dem unvollkommenen Typendruck, nicht zurecht. Es mag vortrefflich sein, wenn die Schüler sich das Werkchen selbst anschaffen, so dass die, welche zu Hause Clavierunterricht haben, sich die Gesänge privatim durchspielen können; in der Singestunde selbst müssen aber Einzelstimmen ausgegeben werden, wodurch allein der Sänger eine klare Vorstellung von der von ihm zu singenden Melodie bekommt. Die Praxis des Gesangunterrichts ist bekanntlich nicht leicht; es kommt so Vielerlei zusammen, was den Unterricht erschwert, dass man sich die Sache nicht noch schwerer machen muss. Das geschieht aber, wenn man von unerfahrenen Knaben verlangt, dass sie sich aus einem Haufen übereinandergeschichteter Notenköpfe ihre Einzelstimme heraussuchen sollen. *H. Bellermann.*

Erstes Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello von **Adolph Kölling. Op. 1.** Hamburg, Fritz Schuberth.

Die Parole unserer Zeit lautet: Neu sein *à tout prix*, und die Tonkunst vor allen Künsten bietet jetzt ein Feld, auf welchem am Alten, Hergebrachten mit aller Macht gerüttelt wird, um, so weit irgend möglich, neue Ideen, neue Formen und durch diese Werke herzustellen, die grösstentheils nur Weniges noch gemein haben mit jenen Werken, welche bislang wohl als mustergiltig galten und dem gereifteren Alter auch wohl jetzt noch dafür gelten, die aber unsere jüngere Musikergeneration im Allgemeinen sich gewöhnt hat, nur noch mit ziemlich fadenscheinigem Respect, wo nicht gar als für überhaupt verjährt und abgethan zu betrachten. Diese Reflexion drängt sich fast bei allen neueren Productionen auf, welche, wie das uns vorliegende Quartett, diese Signatur unserer Epoche offen an der Stirne tragen. Besonders seitdem Schumann's Genius den Horizont der Empfindungen und des Darstellbaren in der Tonkunst so erweitert hat, macht sich unter den jüngeren schaffenden Geistern der Drang, zu den Epigonen des eben genannten Meisters zu gehören, immer machtvoller geltend. Die Naivetät jener Zeiten, in denen man den Umwandlungen der grössten Meister von ihren ersten jugendlichen Versuchen an bis zu den Glanzwerken, in denen sich ihre Kunst gipfelte, folgen konnte, ist für uns verschwunden, und ein erstes Opus tritt oft so fertig vor uns hin, wie Minerva dem Haupte Jupiters entsprungen. Diese Fertigkeit zeigt sich freilich am sichtbarsten da, wo dieselbe sich am leichtesten erringt: wir meinen in der Beherrschung jener künstlerischen Mittel, wie sie dem einem edlen Ziel eifervoll Zustrebenden die vielen Gelegenheiten zu gutem Studium in allen Zweigen des musikalischen Lehrfaches leicht bieten. In der That ist denn auch das massenhafte Produciren von tüchtigen und in solcher Beziehung respectabeln Erzeugnissen hiervon eine natürliche Folge. Doch indem man über die Mittel den Zweck selbst oft aus den Augen verliert oder wohl gar jene für diesen nimmt, steht es oft gar schlecht um Erfindung und Phantasie, und trotz allen Aufwandes instrumentaler und harmonischer Combinationen trägt Vieles auf den heutigen Markt Gebrachte dieselbe Physiognomie. Wenn nun im Allgemeinen Manches von dem eben Gesagten sich auch auf das Werk von Kölling anwenden lässt, so bleibt es doch erfreuliche Thatsache, dass in demselben sich ein Geist erkennen lässt, dem es gegeben scheint, sich über das Gewöhnliche erheben zu können. Wenn z. B. im ersten Satze des Quartetts, C-moll 3/4, die Hauptgedanken eben nicht gar zu prägnant erscheinen, so ist derselbe doch in Charakter und Durchführung wohl geeignet zu interessiren und erscheint dieser Satz überhaupt als der am klarsten gebundene des Werks. Der zweite Satz, F-moll 6/8 *Allegretto vivace*, enthält ein glückliches Motiv, dem sich noch andere wohlgewählte Ideen anschliessen, doch will uns das

zwischengeschobene *Poco meno mosso* Des-dur nicht so recht gefallen. Es unterbricht den guten Fluss, ohne einen besonderen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden zu bilden, und man freut sich, wenn der Autor schliesslich das erste Motiv wieder aufnimmt. Der dritte Satz, *Andante con moto* F-moll 3/4, bewegt sich anfänglich nur accordartig, ohne zu melodischer Gestaltung zu gelangen, doch findet sich bald im Violoncell eine sehr hübsche Cantilene, die später von den übrigen Instrumenten aufgenommen und weitergeführt wird. Dieses *Andante* ist übrigens etwas sehr ausgesponnen und streift mannigfach in das Dramatische hinüber, was freilich den ästhetischen Bedingungen der Kammermusik nicht entspricht, Herrn Kölling aber nicht zum speciellen Vorwurf gereicht, indem derselbe nur dem allgemeinen Zuge unserer Zeit hierin folgt. Der vierte Satz, C-dur 4/4, ist lebendig anregend, doch auch hier wie in dem ganzen Werke überhaupt macht sich ein melodisches Element nur wenig geltend, und man hat seine Hauptwirkungen eigentlich mehr in den harmonischen und rhythmischen Gestaltungen als in solchen zu suchen, deren Fundament in dem natürlich Empfundenen wurzelt. Doch wir wiederholen gern, dass das Quartett, so wie es ist, sehr danach geschaffen ist, die Aufmerksamkeit auf den noch jungen Autor zu lenken, der vielleicht nur eines leichten Fingerzeiges bedarf, um irrige Auffassungen seiner Kunst mit Glück zu bekämpfen.

E. H.

Fünfundvierzig Choräle für gemischten Chor von Sebastian Bach. Zum Gebrauch für Gymnasien, höhere Lehranstalten und Gesangvereine herausgegeben von **R. von Quast.** Neu-Ruppin, Rud. Petrenz.

Von verschiedenen Gesanglehrern wird (sicherlich in der besten Absicht) der Versuch gemacht, Joh. Seb. Bach's vierstimmig ausgesetzte Choräle für den Gesangunterricht auf höheren Lehranstalten nutzbar zu machen. Wir erinnern uns in der letzten Zeit Ausgaben von Erk, Möhring u. A. begegnet zu sein, welche in ihrer Zusammenstellung und äusseren Ausstattung der gegenwärtigen Sammlung von R. von Quast nicht unähnlich sind. Schreiber dieser Anzeige gehört zu den lebhaftesten Verehrern und Bewunderern des grossen Meisters, kann sich aber nicht überreden, in gesanglicher Hinsicht und für die Zwecke der Schule die Bach'sche Behandlung des Chorals für mustergültig zu halten. In Mitten eines grösseren Werkes (einer Passionsmusik, Cantate u. s. w.) sind die hier gebotenen Gesänge allerdings von der grössten Wirkung und schliessen sich dem Stil der sie umgebenden Stücke auf das Engste an, so dass wir auch hier bewundern müssen, wie Bach in seinen Compositionen bei aller Mannigfaltigkeit die Einheit des Stiles herzustellen weiss. Reisst man seine Choralbearbeitungen aber aus dem ihnen vom Meister angewiesenen Platze heraus, so treten uns natürlich eine Menge von harmonischen Härten in höchst seltsamer Weise entgegen, die um so unleidlicher werden, wenn die vom Meister verlangte Instrumentalbegleitung (namentlich ein sechzehnfüssiges bassirendes Instrument) fehlt. Dazu kommt ferner, dass auch Bach eben in Rücksicht auf eine Instrumentalbegleitung oft eine wenig günstige Stimmlage gewählt hat; so lässt er z. B. häufig den Bass in die tiefste Lage und gleichzeitig den Tenor in die höchste gehen u. dgl. m., so dass schon aus solchen mehr äusserlichen Gründen die Ausführung oft sehr schwierig wird, ganz abgesehen von der nicht selten die Grenzen des Schönen beinahe übersteigenden freien Behandlung der dissonirenden Intervalle, welche dem noch natürlichen musikalischen Sinne der Jugend geradezu widerstrebt. Der Referent, welcher jetzt seit sechszehn Jahren den Gesangunterricht am Berlinischen Gymnasium zum grauen Kloster leitet und in dieser geraumen Zeit eine jede Chorstunde mit einem vierstimmigen Choralsatz begonnen hat und noch beginnt, hat wiederholentlich auch mit Bach'schen Chorälen den Versuch gemacht, aber nur einzelne (nämlich die einfacher gesetzten) zweckmässig befunden. Der die Gesangstunde einleitende Choral muss für alle Stimmen die bequemste Lage haben und muss sich in den einfachsten und reinsten Dreiklangsharmonien bewegen; er hat für den Gesangunterricht hauptsächlich den Zweck, das Ohr des Sängers für eine reine Intonation zu schärfen und ihn auf etwa folgende grössere Figuralcompositionen vorzubereiten. Aus diesen Gründen müssen wir den Choralsätzen, wie sie uns die Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts bietet, nebst den an dieselben sich anschliessenden besten neueren Bearbeitungen, für den A capella-Gesang der Schule, der Singchöre oder Vereine entschieden den Vorzug vor Bach's Bearbeitungen einräumen, die ihre instrumentale Grundlage nie verleugnen und ohne dieselbe weder richtig noch gut wirken können.

H. B.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Dresden.** Die Gesammt-Herstellungskosten des am 21. September d. J. niedergebrannten Hoftheater-Gebäudes berechnen sich auf 386,800 Thlr., wovon 260,000 Thlr. von den Kammern aus Staatsmitteln bewilligt, 126,800 Thlr. aus Mitteln der Civilliste beigetragen worden sind. Es haben sich die Zuschüsse der Civilliste (ausser dem Aufwande für die Unterhaltung der musikalischen Kapelle an durchschnittlich jährlich 55,072 Thlrn. und den an Mitglieder der Kapelle und des Hoftheaters verliehenen Pensionen, sowie dem Unterhaltungs-Aufwande für die den Zwecken des Hoftheaters dienenden Gebäude) zur Unterhaltung des Hoftheaters belaufen: im Jahre 1855 auf 55,540 Thlr., im Jahre 1856 auf 44,563 Thlr., im Jahre 1857 auf 42,399 Thlr., im Jahre 1858 auf 59,442 Thlr., im Jahre 1859 auf 68,448 Thlr., im Jahre 1860 auf 45,850 Thlr., im Jahre 1861 auf 62,418 Thlr., im Jahre 1862 auf 57,755 Thlr., im Jahre 1863 auf 54,097 Thlr., im Jahre 1864 auf 64,000 Thlr., im Jahre 1865 auf 71,484 Thlr., im Jahre 1866 auf 102,697 Thlr., im Jahre 1867 auf 75,744 Thlr., im Jahre 1868 auf 81,426 Thlr. Hierüber Kosten der Renovirung im Jahre 1864 69,021 Thlr. — In dem jetzt zusammengetretenen sächsischen Landtag ist wenig Geneigtheit vorhanden, aus Landesmitteln das Theater wieder aufzubauen, und man hält an der Ansicht fest, dass dies eine specielle Angelegenheit der Commune Dresden sei, die sich mit dem Hof sowohl wegen der Bau- als wegen der jährlichen Unterhaltungskosten zu verständigen habe, und bei ihrer Grösse, bei dem fortwährenden Fremdenzusammenfluss, sowie bei ihrer finanziellen Lage sich sehr wohl im Stande befinde, ein eigenes Stadttheater herzustellen und zu unterhalten, während, wenn das ohnehin mit Steuern belastete Land jetzt abermals beisteuern soll, auch andere Städte, wie Leipzig, Chemnitz, Zittau, gleiche Ansprüche zu erheben berechtigt seien. Man macht endlich auch geltend, dass es nicht zu rechtfertigen sei, wenn der Landtag Geld für ein Hof-Institut bewillige, dessen Verwaltung völlig seiner Einwirkung und Controle entrückt ist. Sehr richtig.

✱ **Paris.** Im Théâtre Italien werden in diesem Jahre ausser den gewöhnlichen Opern-Vorstellungen, die auf die drei Tage Dienstag, Donnerstag und Samstag fallen, an den übrigen Tagen sogenannte historische Concerte aufgeführt, für welche die ersten Künstler, Orchester- und Chorkräfte in Verwendung kommen. Eine Neuerung, die jetzt hie und da versucht wird, um bei der immer sichtbarer werdenden musikalischen Verarmung der Oper ausreichenden Stoff zu gewinnen. Es wird dies ohne Zweifel mit der Zeit auf die Oper selbst einen grossen Einfluss ausüben.

✱ (Dr. Ferd. Hiller will keine »Kirchenmusik« componiren.) Wie die »Birmingham Post« mittheilt, hat Dr. F. Hiller den ihm gewordenen Antrag, für das nächstjährige Musikfest in Birmingham ein Oratorium zu componiren, abgelehnt, dagegen seine Bereitwilligkeit kundgegeben, eine Arbeit zu übernehmen, die nicht in das Gebiet der Kirchenmusik gehört und eine solche auch schon begonnen, denn wie die »B. Post« weiter erzählt, arbeitet er an einer Cantate über einen indischen Text, die auf dem nächsten Birminghamer Musikfest zur Aufführung kommen soll. Aber vielleicht wird dies indische Kirchenmusik. Das beste Mittel übrigens, Kirchenmusik im europäischen Sinne auf dem Gebiete der Concertmusik zu vermeiden, wäre eben die Composition eines Oratoriums, aber eines rechtschaffenen. Freilich ist die Arbeit langweilig, weil die Trauben so hoch hängen.

✱ Am 25. Juli d. J. starb zu Darmstadt der grossherzogl. hessische Kammermusikus, Herr Ferdinand Pohl im 89. Lebensjahre. Er war aus Kreibitz in Böhmen gebürtig, hatte sich frühzeitig im Glasharmonikaspiel ausgebildet, bei Naumann in Dresden Composition studirt und mit vielem Beifall auf seinen Reisen in Deutschland, Russland, Polen, Dänemark concertirt. In Berlin lebte er sechs Jahre (1810—1816), jedes Jahr eigene Concerte gebend, deren die Leipz. Allg. Musikzeitung häufig erwähnt. Auf seiner letzten Reise dem Rhein entlang, durch die Schweiz, Italien und zurück über Stuttgart und Darmstadt, wurde er an letzterem Orte im Jahre 1818 als Mitglied der Hofkapelle angestellt, aber schon 1830 krankheitshalber pensionirt. Ueber sein Spiel wurde der Leipz. Allg. Ztg. u. a. aus München geschrieben: »Wenn Pohl auch nicht die Schwierigkeiten ausführte, womit die verstorbene Kirchgässner glänzte, glauben wir doch, dass sein Spiel dem Charakter des Instruments angemessener war«. Mit ihm stirbt wohl der letzte Virtuose auf der nun fast vergessenen Glasharmonika. Der Sohn des Verstorbenen ist der geschätzte Musikschriftsteller C. F. Pohl, Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

✱ **Hamburg.** (Musikhalle.) Seit längerer Zeit schon besteht hier eine Gesellschaft zum Bau einer den Verhältnissen Hamburgs entsprechenden Musikhalle. Dieselbe supplicirte unlängst um freie Ueberlassung eines passenden Platzes. Bei den Verhandlungen hielt

ein sehr angesehener Musikfreund, Herr Dr. jur. Hachmann, eine längere Rede, aus welcher man den Stand der Sache am besten übersieht und die wir daher im Wesentlichen mittheilen. Er sagte: er sei Mitglied des Verwaltungsraths der Actiengesellschaft und habe mit Freuden bemerkt, dass das Unternehmen von allen Seiten so aufgefasst werde, als ausgegangen von der Liebe zur Kunst und zur Vaterstadt. Letztere sei mit Unrecht, als lediglich materiellen Genüssen zugethan, verketzert; nach dem Ausspruch hervorragender Autoritäten besitze Hamburg ein so ausgezeichnetes Dilettantenthum in der Musik, wie kaum eine andere Stadt Deutschlands; nur der Raum fehle uns noch immer, diese Kräfte zur gehörigen Geltung zu bringen. Dem habe man abhelfen wollen. Er sei sanguin genug gewesen, zu hoffen, dass das Bedürfniss ein allgemeines sei, und dass der Antrag des Senats vielleicht gar ohne Discussion durchgehen werde. Zwei Dinge lägen in demselben, die Bewilligung eines Platzes überhaupt, und die des genannten Platzes im Speciellen. Besonders gegen die letztere Alinea seien aber bisher die Angriffe z. B. auch in der Presse gerichtet gewesen. Ein Widerspruch gegen den ersten Theil des Antrags begegne ihm heute zum ersten Mal. Da sei nun mit Unrecht der Begriff der Staatshülfe urgirt; der Antrag enthalte keine Staatshülfe, oder doch nur solche, wie sie alle Staaten und Städte allen Künsten angedeihen liessen; z. B. hätten fast alle Städte am Rhein ihre Musikräume; und daher hätten die rheinischen Musikfeste auch so grossen Ruf, und veranlassten alljährlich das Zusammenströmen von Tausenden von Fremden, wie wir es durch unsere Musikfeste, wenn wir nur einen Raum dafür hätten, auch leicht würden erzielen können. Was man gegen den speciellen Platz äussere, sei nicht stichhaltig, und wolle er sich kurz darüber äussern, obgleich er kaum noch hoffe, dass der Senatsantrag heute angenommen werde. Gegen die Bebauung der Gänseweide werde von vielen Seiten opponirt im Interesse der Schönheit; besonders die Anwohner meinten, dass der Platz jetzt ausserordentlich viel schöner sei, als er je werden könne. Auch opponire man dagegen wegen des Werthes. Worin bestehe der letztere, und wann werde er realisirt werden? Wenn Alles dort in Speculantenhände komme, welche wahrlich nicht auf Schönheit sehen würden! Ein dritter Einwand, der von der angeblichen Interessentschaft der Gänseweide erhobene Protest, sei ausweise eines Erkenntnisses in der Gerichtszeitung, welches Redner den Mitgliedern zuzustellen sich erlaubt habe, bis auf Weiteres nichtssagend, da die Interessentschaft mit ihrer Klage abgewiesen sei. Man solle nicht lieber ein paar Kühe grasen lassen, als der Kunst einen entschiedenen Halt gewähren; die Gesellschaft bitte ja nicht um einen Platz, um später das Geld nachzufordern, wie dies z. B. bei der Kunsthalle geschehen, sondern die Mittel des Staates würden nicht weiter in Anspruch genommen werden; wenn man nicht binnen Jahresfrist die Mittel zum Bau habe, so werde nichts bewilligt sein. Die Garantie des Nutzens für die gesammte Bevölkerung könne Redner allerdings nicht geben; aber er hege die persönliche Ueberzeugung, dass die Musikhalle bald eine ähnliche Popularität wie der Zoologische Garten geniessen werde, da sich sehr bald Unternehmer finden würden, welche, wie in anderen Städten, auch hier für einen geringen Eintrittspreis Volksconcerte arrangiren würden. Das Ganze bezwecke eine möglichst weite Verbreitung der Kunst; die erzielte möglichst grosse Verminderung der Concertkosten werde zur Verringerung der Eintrittspreise beitragen, und so werde es hoffentlich durch den Bau einer Musikhalle gelingen, einem grossen Theil der Bevölkerung, welche nie eine Symphonie gehört habe, diesen Genuss zugänglich zu machen. Der Gesellschaft selbst könne man diese Verpflichtung aber nicht auferlegen, da sie dann nicht unparteiisch über den musikalischen Parteiungen stehen könne. Man werde dadurch die Musik monopolisiren, und das schade ihr entschieden. Man möge die Ueberzeugung gewinnen, dass die Verwaltung nur auf Verbreitung der Musik bedacht sein und Alles thun werde, um einen billigen Eintrittspreis zu ermöglichen. Der Antrag solle wenigstens in so weit nicht abgewiesen werden, dass man ihn nicht erst an den Ausschuss verweise, der sich dann um die Ausfindung eines passenden Platzes zu bekümmern habe. Für heute wage Redner nicht, um mehr zu bitten, da eine geringe Majorität ihm nicht passen könne; denn man bedürfe noch eines lebhaften Interesses für die Sache, um die Baugelder zur Genüge zu beschaffen. Aber eine Verweisung an einen Ausschuss sei der geringste Act der Höflichkeit gegen die Unternehmer, wie gegen die Finanzdeputation u. s. w., welche viele Arbeit nicht gescheut hätten, um ein so populäres Unternehmen zu fördern; diese Arbeiten solle man nicht ohne Weiteres in den Papierkorb werfen, sondern dafür streben, dass es in Zukunft möglich sei, der Musik das Bürgerrecht in unserer Vaterstadt zu verschaffen. — Aus diesem von unserer spröden und fast kunstfeindlichen Bürgerschaft mit Beifall aufgenommenen Vortrage darf man neue Hoffnung schöpfen, dass das Unternehmen doch endlich zu Stande kommen wird.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 20. October 1869. **Nr. 42.** IV. Jahrgang.
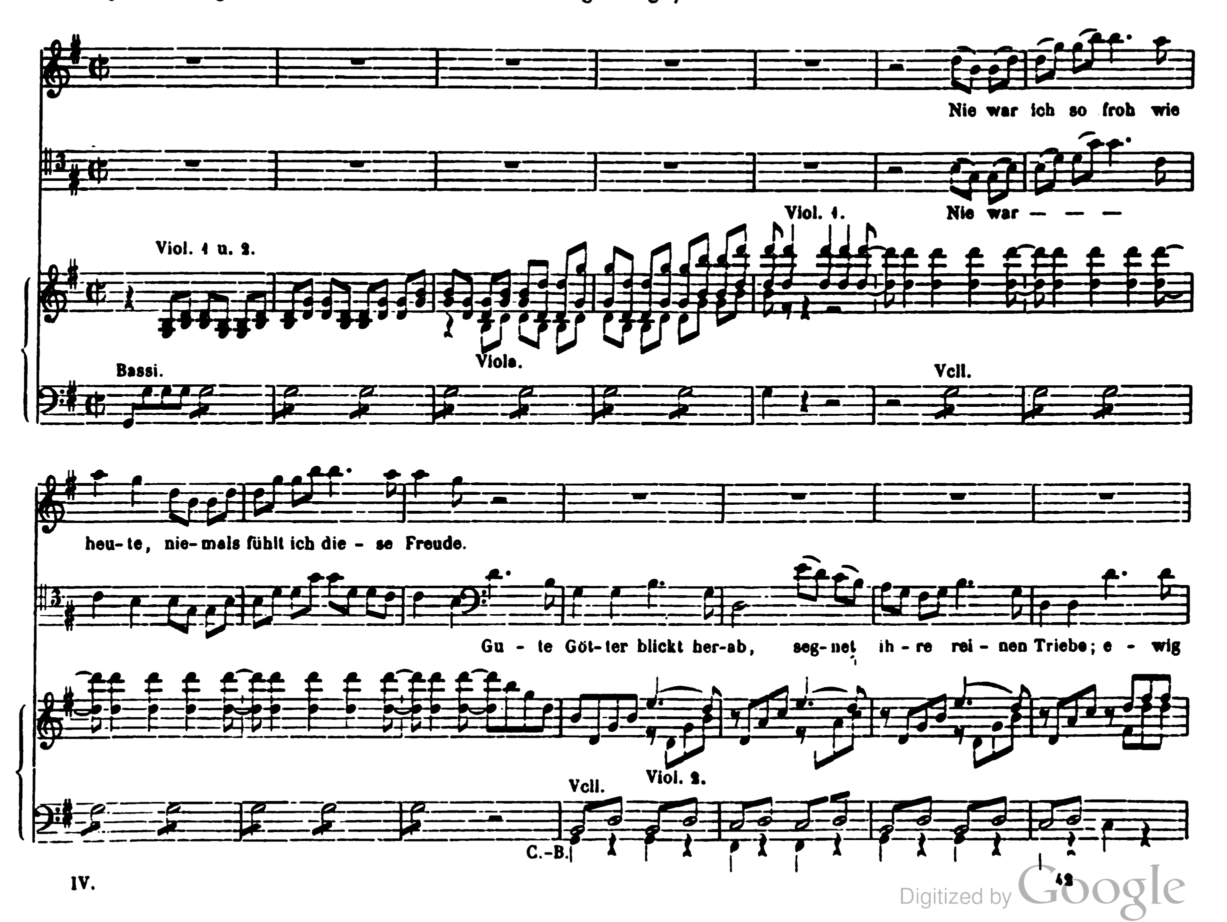
Beethoveniana.
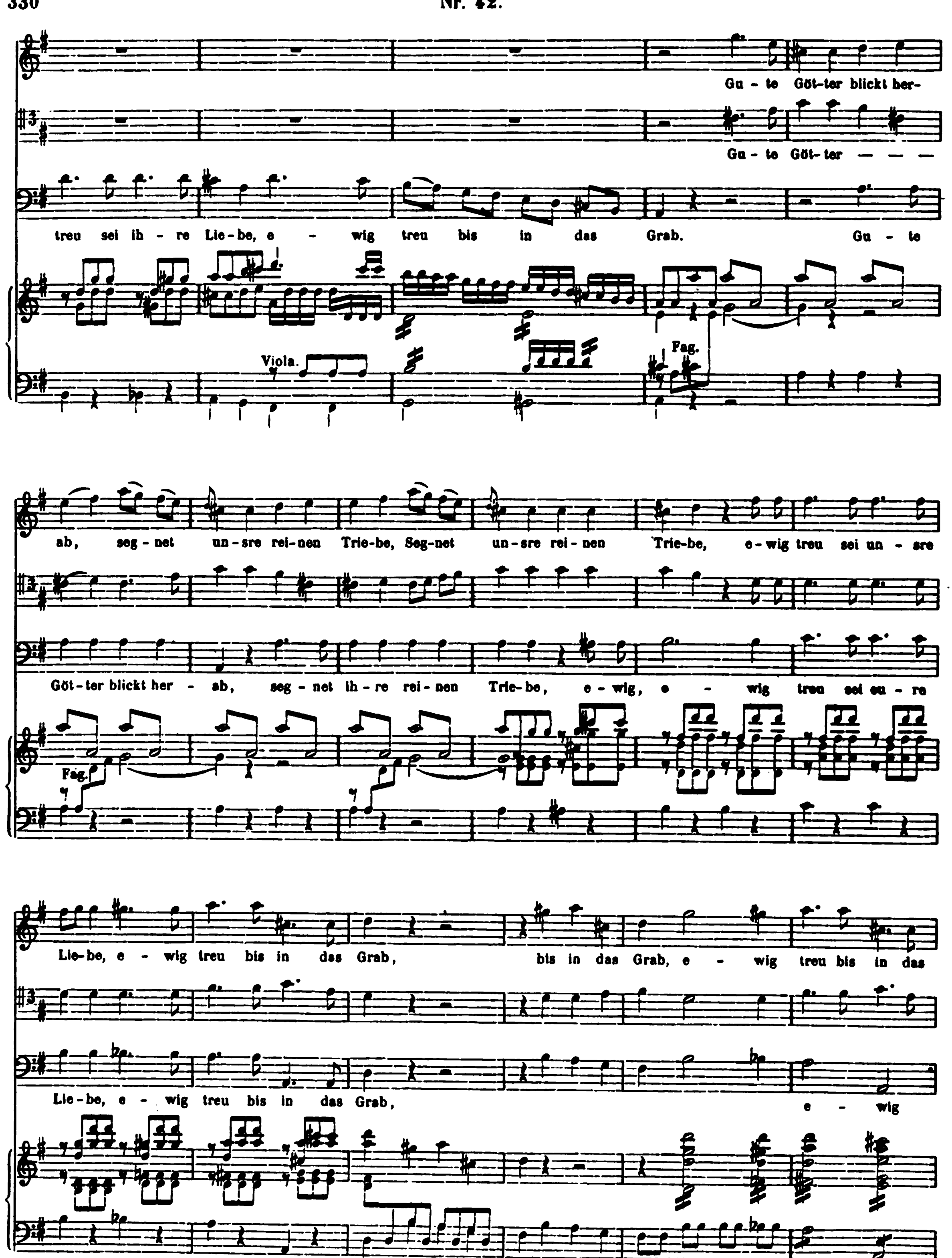
Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

VIII.
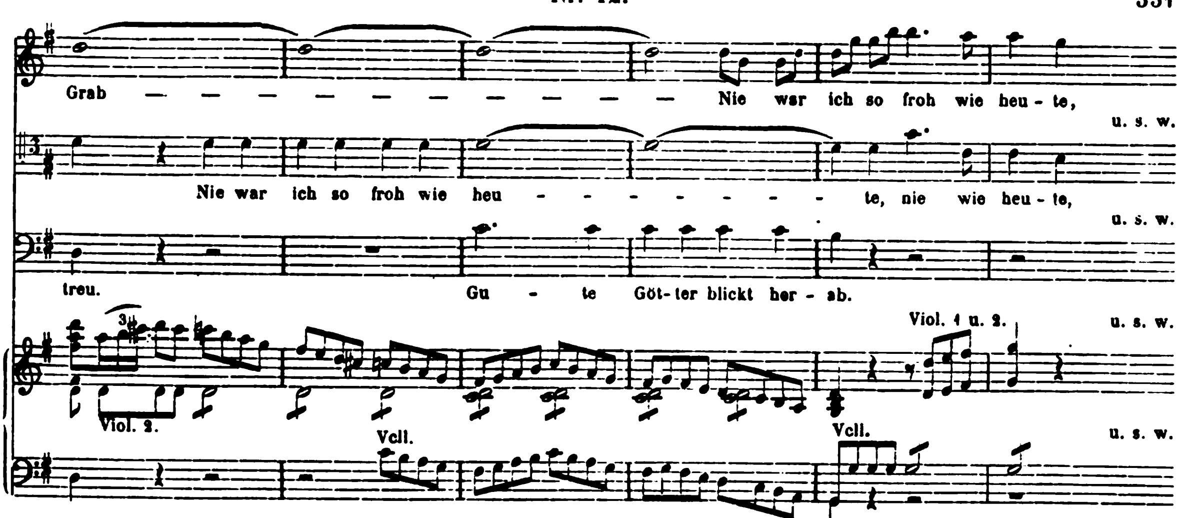
(Schluss.)

Wir legen nun den Anfang des Schlusssatzes zur Betrachtung vor. (Die begleitenden Orchesterstimmen sind der Raumersparniss wegen auf zwei Notenzeilen zusammengedrängt.)
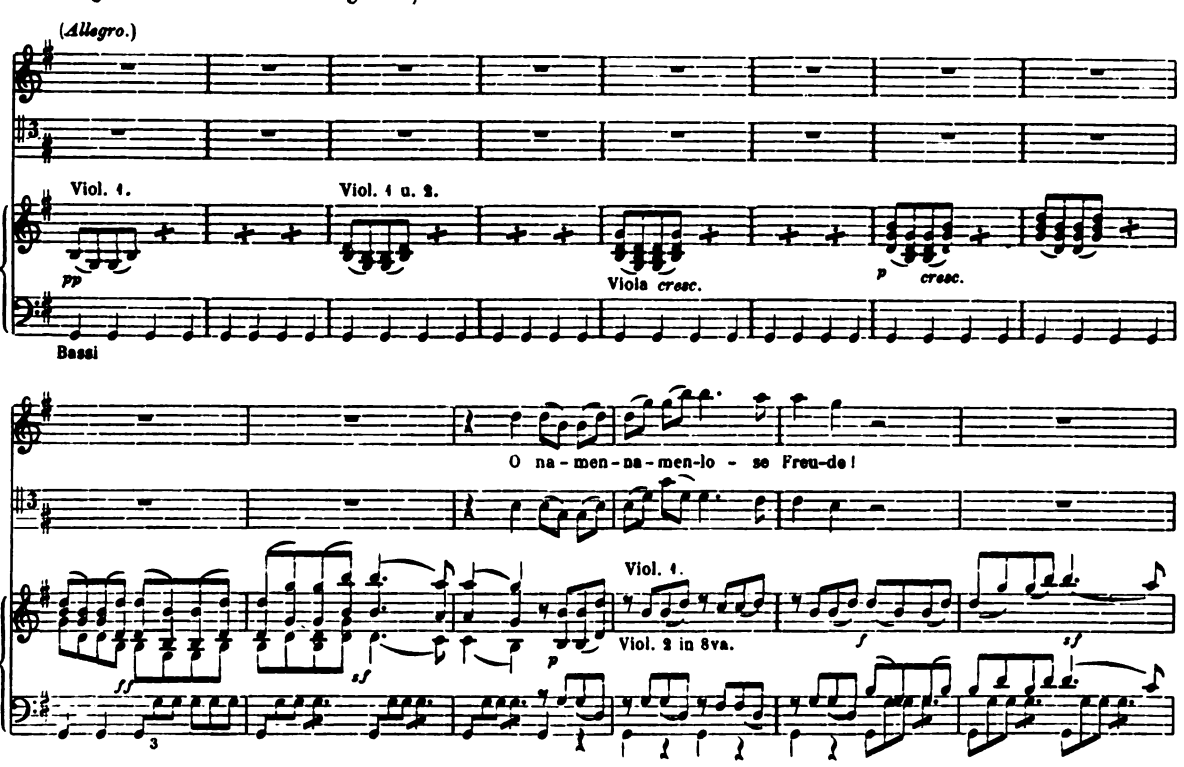



Gu - te Göt-ter blickt her-
Gu - te Göt - ter — — —
treu sei ih - re Lie - be, e - wig treu bis in das Grab. Gu - te
Viola.
Fag.
ab, seg - net un - sre rei - nen Trie - be, Seg - net un - sre rei - nen Trie - be, e - wig treu sei un - sre
Göt - ter blickt her - ab, seg - net ih - re rei - nen Trie - be, e - wig, e - wig treu sei eu - re
Fag.
Lie - be, e - wig treu bis in das Grab, bis in das Grab, e - wig treu bis in das
Lie - be, e - wig treu bis in das Grab, e - wig





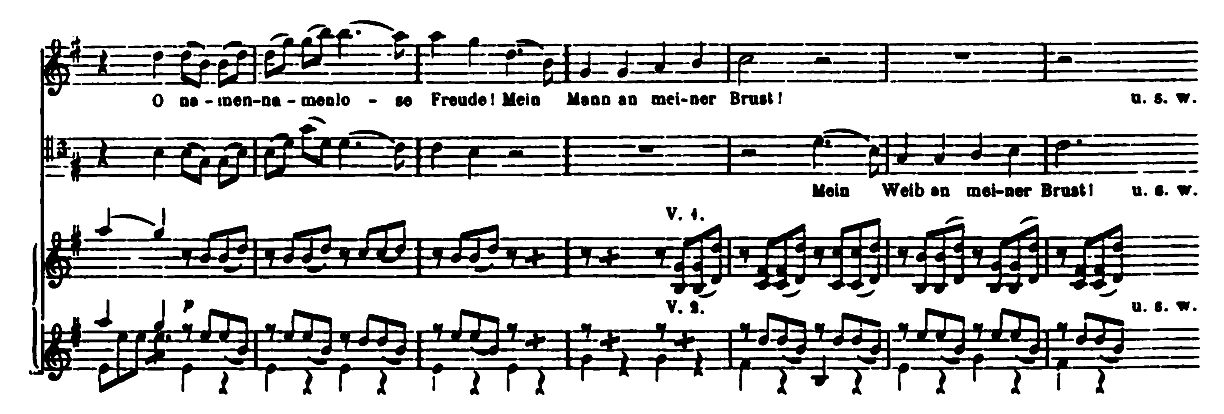
Die Aehnlichkeit des Anfangs dieses Terzetts mit dem Anfang des Duetts: »O namenlose Freude!« zwischen Leonore und Florestan in der ersten Bearbeitung der »Leonore« vom Jahre 1805 springt in die Augen. Erwähntes Duett beginnt in dieser Bearbeitung so: *)



---

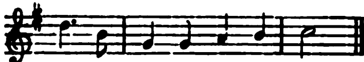
*) Wir haben diesen Anfang einer alten, von Beethoven revidirten Abschrift entnommen, welche sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet. Auf der ersten Seite des Manuscripts stehen von Beethoven's Hand die Worte: »alte Oper«.

Zu verweisen ist auch auf den von O. Jahn bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgegebenen Clavierauszug der »Leonore«. Ein ebenda im Jahre 1810 erschienener (vergriffener) Clavierauszug ist nach der zweiten Bearbeitung vom Jahre 1806 gemacht. Hier ist das Duett bedeutend (von 213 auf 124 Takte) gekürzt und geändert; die Hauptpartie, die in der ersten Bearbeitung dreimal vorkommt, kommt hier nur zweimal vor; im Anfang, etwa bei den ersten 50 Takten, stimmen beide Bearbeitungen ziemlich überein. In der dritten, unter dem Namen »Fidelio« bekannten Bearbeitung erstrecken sich die Aenderungen auch auf den Anfang des Duetts und auf das Hauptthema, so dass diese Bearbeitung am wenigsten zu einer Vergleichung geeignet ist.



Die Hauptthemen beider Stücke stimmen, eine Note ausgenommen und abgesehen von der Begleitung, in allen Theilen und in allen Elementen, die als musikalisch wesentlich zu betrachten sind (Takt- und Tonart, zu Grunde liegende Figuren und Motive, melodische Tonfolge u. s. w.) überein. Der einzige Unterschied betrifft die im Duett auf die kurze Silbe »O« fallende Note *d*, welche das Terzett nicht hat. Doch ist dieser Unterschied nicht für so bedeutend zu halten, dass die Melodie dadurch eine andere würde, oder dass er auf die musikalische Auffassung im Ganzen einen bestimmenden Einfluss haben könnte. Es ist eine metrische Verschiedenheit, die sich durch die äussere Beschaffenheit des Textes erklärt und im rhythmischen Zusammenhange schwindet.

Auch im weiteren Verlaufe zeigt sich Uebereinstimmendes. So finden wir das Motiv



welches Leonore und Florestan singen, erst zur Hälfte, dann aber vollständig, jedoch in anderer Lage und durch Wechselnoten etwas verändert, im Terzett bei den Worten »Gute Götter, blickt herab« u. s. w. wieder.

Wichtiger und bedeutender sind andere Unterschiede, welche die rhythmische Ordnung und das Verhältniss zum Text betreffen.

Im Terzett wird das Thema nur von den Singstimmen einmal wiederholt. Im Duett aber wechseln wiederschlagartig Orchester und Singstimmen in der Wiederholung des Themas ab, so dass letzteres viermal vorkommt und den Singstimmen, nachdem sie es einmal gehabt und bevor sie es wiederholen, eine Pause zufällt. Im Terzett ist die Pause nicht. Die Liebenden singen hier ohne Unterbrechung zwei ihrem Inhalte nach zusammengehörende Verse; dann schweigen sie und lassen Porus allein singen. Im Duett wiederholen Leonore und Florestan mit dem Hauptthema auch die erst gesungenen Worte: »O namenlose Freude!« Dann theilen sie sich im Text und vereinigen sich dann wieder.

Das Terzett ist im Ganzen primitiver und einfacher gestaltet als das Duett. Im ersten Theil des Terzetts entwickelt sich Alles, was dem ersten Solo des Porus bis zum Wiedereintritt des Hauptthemas folgt, hauptsächlich aus vorhergegangenen Motiven und Sätzen. Im Duett treten neue Zwischensätze und Motive ein. In den folgenden Theilen beider Stücke ist hauptsächlich der thematische Inhalt ihrer ersten Theile verwendet; wesentlich Neues tritt weder hier noch dort hinzu. Das Duett ist in Folge der grösseren Ausdehnung seines ersten Theils auch länger als das Terzett. Die beiden Stücken gemeinsame Form ist die Rondoform.

Vergleicht man beide Stücke nicht nur nach ihrem äusseren Wesen, sondern auch nach ihrem musikalischen Inhalte: so wird man nicht anstehen, dem Duett den Vorzug zu geben. Beiden Stücken liegt eine Empfindung, die Freude, zu Grunde. Aber diese Empfindung hat im Duett einen leidenschaftlicheren Ton und stärkere Ausdrucksmittel gefunden als im Terzett. *) Die Ausdrucksmittel des Duetts sind derart, sie sind der Lage und den Worten so angemessen, dass wir uns freilich nicht denken können, wie sie in gleicher Weise im Terzett hätten zur Anwendung kommen können. So mag man die Pause bedeutsam finden, welche eintritt, nachdem Leonore und Florestan einmal die Worte: »O namenlose Freude!« gesungen haben. Soll man darin den Ausdruck einer die Gatten bis zur Athemlosigkeit überwältigenden Freude erkennen? Der Lage angemessen erscheint es ferner, dass Leonore und Florestan wenig Worte singen und die einmal gesungenen Worte wiederholen. Wahre Freude braucht wenig Worte, denn — »Gedanken stehn zu fern«. Die im weiteren Verlauf bei dem Worte »Lust« plötzlich eintretende Fermate und dann das Uebergehen in ein langsames Zeitmaass können als Ruhe- und Sammelpunkte der die Gatten beherrschenden Empfindung betrachtet werden. Alle diese Ausdrucksmittel hat das Terzett nicht. Die Liebenden wiederholen keins von den Worten, womit sie ihre erste Freude kundgeben. Porus singt dann einen Satz von vier Zeilen

*) Es ist interessant zu lesen, was einige ältere Schriftsteller über den Ausdruck der Freude durch musikalische Mittel geschrieben haben. Die Stellen, an die wir hier denken und welche wir mittheilen werden, sind geschrieben, als wenn ihre Verfasser das Duett aus Beethoven's »Leonore« gekannt und daran gedacht hätten. Mattheson schreibt S. 16 seines »Vollkommenen Capellmeisters«: »Die Natur-Kündiger wissen zu sagen, wie es mit unsern Gemüths-Bewegungen eigentlich, und so zu reden cörperlich zugehe, und es ist einem Componisten ein grosser Vortheil, wenn er auch darin nicht unerfahren ist. Da z. E. die Freude durch Ausbreitung unsrer Lebens-Geister empfunden wird, so folget vernünfftiger und natürlicher Weise, dass ich diesen Affect am besten durch weite und erweiterte Intervalle ausdrücken könne. Weiss man hergegen, dass die Traurigkeit eine Zusammenziehung solcher subtilen Theile unsers Leibes ist, so stehet leicht zu ermessen, dass sich zu dieser Leidenschafft die engen und engesten Klang-Stuffen am füglichsten schicken«. In Marpurg's »Kritischen Briefen« (Band 2, S. 273) steht: »Es kommen alle Tonlehrer, von welchen besonders der braunschweigische Patriot nachgelesen werden kann, in der Vorschrift der Art des musikalischen Ausdrucks, darinnen überein, dass .... die Freude .... eine geschwinde Bewegung, eine lebhafte und triumphirende Melodie, in welcher die weitern Klangstuffen vorzüglich gebraucht werden, und einen herrschenden consonirenden Grund der Harmonie erfordert«.

in einem Zuge herunter, worüber die Liebenden vorläufig ihre Freude vergessen und, in Porus' Worte einstimmend, anfangen, die Götter um ihren Segen zu bitten. Ein Ruhepunkt tritt nirgends ein; die einmal eingeschlagene Bewegung geht gleichmässig fort.

Zeichnet sich nun das Duett vor dem Terzett durch einen höheren Schwung im Ausdruck der Empfindung aus, so folgt von selbst, dass das Duett anders gesungen und vorgetragen werden muss als das Terzett. Die Verschiedenheit des Vortrags muss sich nun auch auf das beiden Stücken gemeinsame Hauptthema erstrecken. Man wird für das Hauptthema des Duetts einen mehr accentuirten, anschwellenden, für das des Terzetts bei gleich schnellem Tempo einen mehr gleichmässigen Vortrag verlangen.

Wodurch wird aber die verschiedene Auffassung und der verschiedene Vortrag bewirkt? Die verschiedene Wirkung kann nicht ausgehen von den Eigenschaften, welche den Anfängen beider Stücke gemeinsam sind, sondern sie kann nur ausgehen von den Besonderheiten, welche das eine Stück hat, das andere nicht hat. Die Anfänge unterscheiden sich aber nur in zwei Dingen: 1) im Text, und 2) in den musikalischen Ausdrucksmitteln. Nun sind aber letztere, nämlich die Ausdrucksmittel, welche das Duett vor dem Terzett auszeichnen, keine solchen, die der zur Darstellung kommenden höheren Freude ausschliesslich eigen wären, sondern es sind musikalische Ausdrucksmittel überhaupt. Eben dieselben Mittel sind zur Symbolik anderer Empfindungen berechtigt. Leonore und Florestan wiederholen die einmal gesungenen Worte und theilen sich dann im Text; das thun Papagena und Papageno auch. Leonore und Florestan wiederholen nach einer Pause ein Thema in gleicher Lage und mit gleichen Worten; das kommt in älteren komischen Singduetten häufig vor*) u. s. w.

Der besondere Vortrag, den wir für das Hauptthema des Duetts verlangen, kann nicht ausgehen von jenen Mitteln der musikalischen Gestaltung; er kann nur von dem übrigbleibenden Factor ausgehen. Dieser Factor ist der Text. Im Terzett sehen wir ein uns gleichgültiges Pärchen, das ohne viele Mühe zum Heirathen gelangt; im Duett sehen wir vor einem tragischen Hintergrunde ein Ehepaar, welches nach langer Trennung sich wiederfindet und unsere Theilnahme an seiner Freude erregt. Die Freude ist hier ihrer Art nach eine reinere, ihrem Grade nach eine höhere als dort. Die Vorstellung von der Lage, in welcher sich Leonore und Florestan befinden, wirkt ein auf unser Auffassungsvermögen und bestimmt uns, der Melodie den jener Lage gemässen Ausdruck zu geben. Und so sehen wir, dass die musikalische Auffassung eines Stückes abhängig sein kann von dem Inhalte eines Textes.

Angaben, welche über die Zeit der Composition des Finales Auskunft geben, sind nicht vorhanden. Der Handschrift nach mag es der Zeit um 1800 angehören. Dass es vor der »Leonore« geschrieben wurde, dafür spricht das Vorkommen der Parallel-Stelle. Der umgekehrte Fall und dass Beethoven eine Melodie aus der »Leonore« in ein anderes Werk hinübergenommen habe, ist nicht denkbar. Man kann auch bemerken, wie natürlich und wie von selbst im Finale die Worte: »Nie war ich so froh wie heute« u. s. w. sich ihrer Melodie unterlegen, während die ungewöhnliche Wiederholung einer Worthälfte in dem Text des Duetts: »O namen-namenlose Freude!« wohl nicht dafür spricht, dass hier Wort und Melodie ursprünglich zusammengehören.

*) Von den anderen Beispielen können genannt werden: die letzte Arie der gläubigen Seele in J. S. Bach's Matthäus-Passion: »Mache dich mein Herze rein«; der Chor der Priester Dagon's in Händel's Samson: »Erschallt Trompeten hehr und laut«; die dritte Arie der Constanze in Mozart's Entführung u. s. w.

Zwei neue Chorwerke von J. Muck.

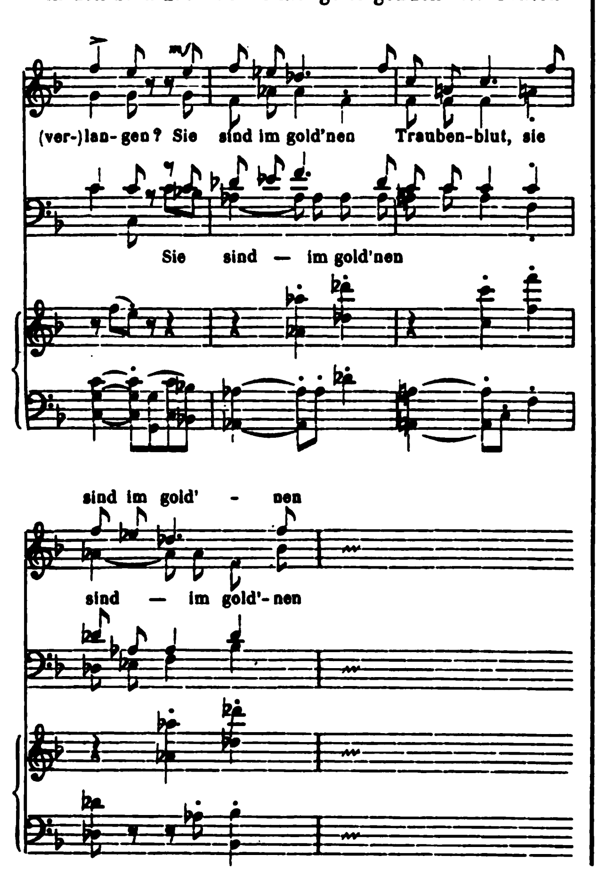
1. **Rheinische Herbstbilder aus Roland's Zeit.** Gedicht von L. Bauer für Soli, Chor und Orchester componirt von **J. Muck.** Leipzig, Robert Seitz. (1869.) Partitur 112 Seiten, Pr. 5 Thlr. Clavierauszug 2⅚ Thlr. Chorstimmen à ¼ Thlr. (Geschriebene Orchesterstimmen sind durch die Verlagshandlung zu beziehen.)
2. **Lagerscene deutscher Landsknechte.** Dichtung von L. Bauer für Soli, Männerchor und Orchester componirt von **J. Muck.** Leipzig, bei Robert Seitz. (1869.) Partitur 99 Seiten, Pr. 4⅔ Thlr. Clavierauszug 2⅓ Thlr. Chorstimmen à ¼ Thlr. (Orchesterstimmen wie bei Nr. 1.)
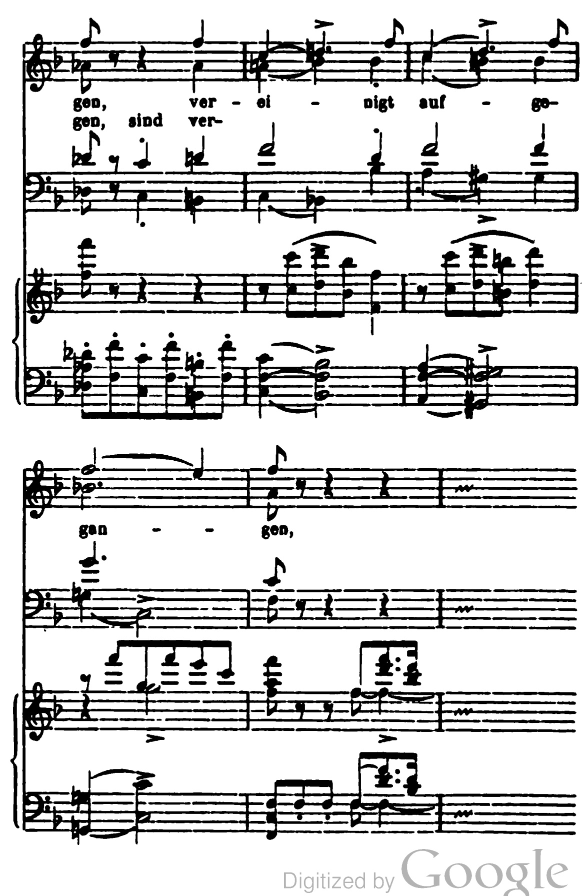
(Fortsetzung.)

Dieser Eingang klingt ganz harmlos idyllisch und ist in Uebereinstimmung mit der gesammten Haltung dieser Musik, die mehr beschreibend als darstellend genannt werden muss. Wir führen das Beispiel hier aber nicht desshalb an, sondern wegen der auseinandergehenden Stimmen in den letzten drei Takten. Nur der Tenor singt den Text so wie er in dem Gedichte steht; der Sopran jedoch poetisirt anders »*wer wird um Rosen klagen*«; der Alt fasst sich sehr kurz »*nicht lasst uns klagen*«; der Bass desgleichen, aber wieder anders »*lasset uns nicht klagen*«. Hier haben wir also nicht Einen Text, sondern wir haben deren vier, und nicht mehr ein Gedicht hat der Componist in Musik gesetzt, sondern nur den Gedanken oder die Mahnung, nicht um verblühte Rosen zu klagen, poetisch wie musikalisch auf vierfach verschiedene Art ausgedrückt. Eine solche Anlage zerstört aber die Einheit der Wirkung. Hier bleibt Nichts mehr übrig, was die Norm abgeben könnte; gehen die Stimmen musikalisch auseinander und bieten zugleich einen verschiedenen Text, so entsteht der Wirrwarr des durcheinander Sprechens. Ein klarer, durch Mannigfaltigkeit der Stimmenbewegung gesteigerter Eindruck ist nur dann zu erzielen, wenn erstens unbedingt an der Unveränderlichkeit des Wortes festgehalten und zweitens eine sichere vocale Basis geschaffen wird. Eine solche Basis vermisst man hier ebenfalls. Die Bläser bilden die spärliche Begleitung, und ohne die Harmonie wirklich zu leiten, sprechen sie doch ein bestimmendes Machtwort in dieselbe hinein, z. B. zu Anfang des vierten Taktes, wo der bisher freie Tenor durch den Hinzutritt des Horns plötzlich und unvermuthet genug eine Bassunterlage erhält, und zwar eine dissonirende, in welche sodann die beiden oberen Singstimmen ebenfalls dissonirend einfallen. So macht die Begleitung Andeutungen, in welche der Gesang eingeht, um dann von ihr im Stiche gelassen zu werden. Dies ist unberechtigt, es ist zugleich durch und durch ungesangmässig. Was wir die vocale Basis nannten, ist am sichersten zu bewerkstelligen durch einen fortgehenden, harmoniegebenden Grundbass oder das, was man *Continuo* nennt; und da dieser die Einheit des Instrumentalen und Vocalen darstellt, ist er für ein Chorwerk mit Orchesterbegleitung in jeder Hinsicht das nächstliegende Kunstmittel. Es sind aber noch verschiedene Mittel vorhanden. Für einen unbegleiteten a capella-Satz muss die vocale Basis natürlich eine andere sein. Hier liegt sie ganz in den Stimmen, und gehen diese in verschiedene Bewegungen auseinander, so ist auf die Bewahrung

des musikalischen Wohlklangs durch richtige Bindung und Lösung der Dissonanzen, sowie auf durchsichtige Klarheit durch die Vertheilung des Textes (natürlich des grammatisch unveränderten Textes) auf lange oder kurze Noten sorgsamst Bedacht zu nehmen. Namentlich der letztere Punkt ist wichtig, und aus keinem anderen Grunde haben die Meister des reinen Vocalsatzes jene colorirten oder solfeggirten Gänge angebracht, wenn eine neue Stimme mit dem Texte auftrat. Man braucht keineswegs immer stricte zu fugiren oder zu canonisiren; die Basis vorausgesetzt, ist in der Behandlung der Stimmen vielmehr die grösste Freiheit und Mannigfaltigkeit gestattet, ja oftmals geboten. Dies sind keine Grillen, sondern Kunstgesetze, durch tausende von Werken bewahrheitet, und wer versäumt für sein Tonstück einen solchen Grund zu legen, der raubt demselben die Wirkung, also eben das, wozu es geschrieben ist. Ueber diesen Punkt, welcher der gegenwärtig üblichen Chorcomposition so tief ins Fleisch schneidet, liesse sich noch Vieles sagen; das Vorstehende möge aber genügen, um an einem ganz kleinen Beispiele zu veranschaulichen, dass die Unwirksamkeit und kurze Lebensdauer moderner Chorgesangwerke nicht (wie man so oft hört) in dem Mangel an Ideen, sondern zunächst in rein technischen Dingen begründet ist. Dies sei hier gesagt unter voller Anerkennung dessen, was das sehr interessante Werk des Herrn Muck Gelungenes darbietet, und in demselben Sinne machen wir auch noch einige weitere Bemerkungen, zunächst über diesen ersten Chor.

In den bald nach dem Anfange folgenden vier Takten hat man auch vier verschiedene Tonarten, die genau mit dem Beginn der Takte ruckweise auf einander folgen. Ein Blick auf die Begleitung lehrt, dass es wieder die Instrumente sind, welche den Ton angaben und in deren Dienstbarkeit sich der Gesang zur Ausfüllung bequemen muss, möge es ihm auch noch so unangenehm sein. Solche ruckweise eintretende Tonwechsel sind aber im rein orchestralen Sinne nicht einmal instrumental zu nennen, sie sind weniger als das, sie sind nur noch claviermässig. Auf Tasteninstrumenten ist ein derartiger Wechsel leicht und gewissermaassen natürlich, auf dem orchestralen Gebiete wird er zu besonderen Zwecken ausnahmsweise verwandt, und aus dem vocalen ist er ganz und gar ausgeschlossen. Wo der Gesang auftritt, da soll er herrschen; Modulationen bedeuten eine Steigerung des Ausdrucks, eine Exaltation, und es ist nun ein Widerspruch in sich selbst, wenn man den Gesang eben bei solchen Stellen von der Begleitung (oder dem Wesen eines anderen Instruments) abhängig macht, weil er dann schwach, unsicher und unwirksam wird eben in denjenigen Momenten, in welchen er die volle Energie des Ausdrucks entfalten könnte und sollte. Wenn der Gesang irgendwo der absolut selbständige Herrscher sein muss, so ist dies bei der Modulation der Fall; hier darf er sich nicht das Geringste vorschreiben lassen, denn seine ganze Macht und die Berechtigung zu seiner Stellung als Centrum der Partitur ist wesentlich darauf gegründet. Man wird also ermessen können, welche Bedenken sich aufdrängen müssen, wenn der Componist den ersten Absatz dieses Chores nach dem Abgange aus Des-dur auf nachstehende Weise





in die Haupttonart zurückführt und damit zum Abschlusse bringt. Dies widerspricht den besten Gesetzen der Vocalität, und wir wünschten vielmehr, der Tonsetzer möchte überall im vollsten Einklange mit denselben gehandelt haben, weil der Chor, wie überhaupt das ganze Werk, so viele ansprechende und schöne Momente darbietet, dass bei der durchgehend leichten populären Haltung die in Aussicht stehende beifällige Aufnahme dadurch nur um so sicherer verbürgt wäre.

Es folgt als Nr. 2 das »Schlossküperlied«, natürlich ein Basssolo. Es ist von heiterem Charakter im Stil der komischen Bühnengesänge, aber kein strophisches Lied, sondern ein durchcomponirtes. Letzteres ist für den Ausdruck der Situation gewiss ein Hinderniss, und möchte dies wohl eine derjenigen Lagen sein, wo ein echtes strophisches Lied, ein Rondo, ein Rundgesang mit Refrain oder wie man es nennen will, einen unvergleichlich tieferen Ausdruck ermöglicht, als ein solches Stück, in welchem der Text abgesponnen wird, bis zuletzt das Ende vom Faden sich zeigt und sodann die leere Spule effectvoll hinterdrein schnurrt. Es ist eine gar zu bequeme Schablone, dieses Durchcomponirungs-System. Wenn unsere Tonsetzer erst erkennen, dass dasselbe bei allem sonstigen Vorschub, den es leistet, doch die Bildung eines musikalischen Stils wesentlich erschwert, also eben in der Hauptsache mehr schadet als nützt, so werden sie sich bedenken, einen solchen Luxus damit zu treiben, wie gegenwärtig der Fall ist.

(Fortsetzung folgt.)

Mein letztes Wort gegen Herrn Dr. Oscar Paul in Leipzig.

Berlin, im October 1869.

Auf Herrn Dr. Oscar Paul's jetzige Angriffe in der »Tonhalle« Nr. 37 u. ff., welche die Folge meiner im August d. J. abgegebenen Antwort sind, eingehend zu antworten, verbietet mir Anstand und Ehre, da Herr Paul trotz meines Citates aus Lessing sich nicht in den Grenzen einer ehrlichen sachlichen Kritik zu halten im Stande ist. Dazu kommt (was ich hier nebenbei anführe), dass derselbe auf harmonischem Gebiete eine so gänzliche Unkenntniss zeigt, dass er nicht einmal den Unterschied zwischen aufzulösenden und durchgehenden Dissonanzen zu begreifen scheint, indem er Nr. 39 der »Tonhalle« mir falsche Fortschreitungen an solchen Stellen vorwirft, wo ich die bei Palestrina und allen Componisten des 15., 16. und 17. Jahrhunderts und selbst noch bei Händel vorkommende Wechselnote (*cambiata*) angewendet habe. Ihn hierüber öffentlich zu belehren, würde unnütz Zeit kosten; ich habe es auch nicht nöthig, da er ja alle solche Dinge einfach und klar in meinem »Contrapunkt« auseinandergesetzt findet und zwar in einer Sprache, die auch seinen musikalisch-contrapunktischen Begriffen nicht zu hoch sein dürfte, falls er selbst nicht zu hochmüthig ist, ein gründliches Studium von vorn zu beginnen.

Da Herr Paul aber stets die Person mit der Sache verwechselt und eine Bestätigung seiner meine Person betreffenden Aussagen nöthig hat, so ist er schwach genug, sich von dem (sicherlich selbst in seinen Augen) gänzlich beseitigten Herrn August Reissmann secundiren zu lassen. Dieser Herr nämlich ist beauftragt allerlei Histörchen aus der Bierstube (Berlin, Neue Friedrichstrasse Nr. 23) zu erzählen und gelegentlich zu berichten, was ich dort vor Jahren zu ihm und zu guten Freunden beim Glase Bier im vertraulichen Gespräche gesagt haben soll. Auf diese Weise hofft Herr Paul bei seinen Lesern Zweifel gegen meine Autorschaft erwecken zu können, da ihm die Werthlosigkeit meiner Schriften nachzuweisen nicht glücken will. Dass sich Herr Reissmann bei dieser Gelegenheit in allerlei scherzhaften Schimpfereien ergeht (indem er mich mit einem »Maurerpolirer« und »Firmenmaler« vergleicht, indem er ferner das Textbuch einer von mir componirten Oper eine »improvisirte Kartoffel-Komödie« nennt, und schliesslich versichert, er müsse öffentlichen Protest (!) dagegen erheben, dass ich hin und wieder eine meiner Compositionen von meinen Schülern singen liesse u. s. w.), dies Alles ist durchaus erklärlich und höchst ergötzlich zu lesen. Ich kann nicht unterlassen Herrn Dr. Paul, wenn er mir auch sonst nicht wohl will, für die Aufnahme des Reissmann'schen Artikels in Nr. 39 der »Tonhalle« meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen.

Schliesslich noch eine Bemerkung über den in meiner »Antwort« citirten Brief des Herrn Dr. Oscar Paul. — Herr Dr. Paul behauptet in Nr. 37 und 38 seiner »Tonhalle«, jener Brief bekunde nur seine Achtung vor der Stellung eines Professors für Musikwissenschaft an der Berliner Universität und nur in diesem Sinne habe er ihn im Jahre 1868 (nicht 1865, wie ich angegeben) an mich gerichtet, hierbei sogar sein Copirbuch als Zeugen anrufend. Der Brief selbst, das Original, ist in meinen Händen und trägt deutlich und ganz unverkennbar das Datum »Leipzig den 15. Januar 1865«. Sollte Herr Dr. Oscar Paul eine andere Zeit gemeint haben, als er selbst geschrieben hat, so ist das allein seine Schuld. Meiner Erinnerung nach habe ich den Brief vor mehreren Jahren erhalten; doch lege ich dieser Sache gar kein Gewicht bei. Es kann höchstens für Herrn Dr. Paul zum Nachtheil ausfallen, wenn er wirklich nur deswegen an mich geschrieben hat, weil ich Universitäts-Professor bin. Es ist dies der Ausfluss derselben kläglich-niedrigen, selbst an einem Gegner mitleidwerthen Gesinnung, die ihn veranlasst (»Tonhalle« Nr. 37) zu erklären, er habe früher ohne meine persönlichen Verhältnisse zu kennen meine Schriften mit Achtung gelesen; nachdem er aber, wie er sich ausdrückt, von meinem nicht nachweisbaren Entwicklungsgange — (d. h. dass ich als Musiker grösstentheils privatim in meinem väterlichen Hause unterrichtet worden bin und weder Abiturienten-, noch Doctor-, noch Habilitations-Examen abgelegt habe) — erfahren, so gezieme sich für ihn ein anderer Ton mir gegenüber. Es ist schwer zu begreifen, wie Jemand, der hiernach den Professortitel oder ein Prüfungszeugniss zum Maassstab des Werthes eines Buches macht, die Stirn haben kann, von sich zu behaupten, er arbeite im Dienste der Wissenschaft. Die Unbefangenheit aber, mit welcher Herr Dr. Paul solche Niedrigkeiten als selbstverständlich vorträgt, zeigt eben, dass er sich einen anderen Standpunkt auch nicht einmal denken kann. Wo er einen Titel oder amtlich bescheinigte Kenntnisse sieht, da zieht er den Hut und ist von kriechender Höflichkeit; wo diese Dinge fehlen, da geziemt sich ein »anderer Ton«, der Ton unverschämter Anmaassung.

Ich habe nicht Lust, einem solchen Gegner länger die Ehre meiner Antwort anzuthun. Er selbst, der muthmaasslich die von ihm so eifersüchtig geforderten Examina abgelegt hat, kann mir als ein drastisches Beispiel dienen, dass dieselben für den Bildungsgrad eines Mannes ganz und gar keinen Maassstab abgeben. Dies ist mein letztes Wort. Will Herr Dr. Paul fortfahren, sich durch seine Klopffechtereien in der »Tonhalle« lächerlich zu machen, so habe ich nichts dagegen.

Heinrich Bellermann.



ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. October 1869. **Nr. 43.** IV. Jahrgang.

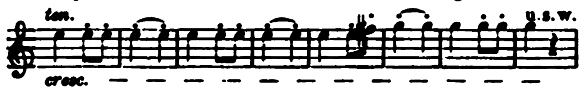
Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

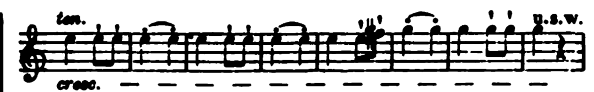
IX.

(Punkte und Striche.) Wenn man ältere Original-Ausgaben Beethoven'scher Werke durchsieht und sie mit neueren Ausgaben vergleicht, so wird man bemerken, dass in der Regel dort zwei verschiedene Staccato-Zeichen, nämlich durchgehends sowohl Punkte als Striche, hier aber durchgehends entweder nur Punkte oder nur Striche vorkommen. Dieser Erscheinung, dass in den neueren Ausgaben jene Verschiedenartigkeit in der Bezeichnung des Abstossens aufgehoben ist, mag die Ansicht zu Grunde liegen, es sei eine Unterscheidung der Punkte und Striche zum Verständniss und zur genauen Ausführung Beethoven'scher Musik nicht nöthig. Diese Ansicht steht und fällt mit dem Beweise, dass Beethoven einen Unterschied machte zwischen Punkt und Strich und dass er damit eine verschiedene Spiel- oder Vortragsweise andeuten wollte. Zur Führung des Beweises ist zunächst Folgendes mitzutheilen.

Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet sich eine namhafte Anzahl alter geschriebener Orchesterstimmen, welche von Beethoven durchgesehen und corrigirt sind.*) Nicht wenige Correcturen Beethoven's betreffen die Bogenbezeichnung, Strichart u. dergl. In einer ersten Violin-Stimme der Symphonie in A-dur hatte der Copist eine Stelle des zweiten Satzes so geschrieben:



Beethoven ändert mit Bleistift die über den Achtel-Noten stehenden Punkte in Striche um, so dass die Stelle nun so aussieht:



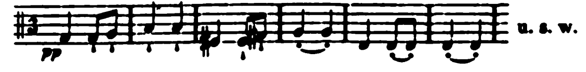
und macht überdies durch einige Zeichen am Rande (+ ' ') auf die corrigirte Stelle aufmerksam, wahrscheinlich zur Notiz für seine collationirenden Gehülfen. In der Viola-Stimme kommt derselbe Fall vor. Der Copist hatte (Takt 5 ff.) geschrieben:



Beethoven ändert:



und macht am Rande die Zeichen: + ' '. Später (Takt 19 ff.) schreibt der Copist:



Beethoven ändert die Stelle so:



und bemerkt am Rande:

und:

+ weg den ' '

Aehnliche Aenderungen finden sich bei anderen Stellen und in anderen Stimmen.

Beethoven schreibt im Jahr 1825 an Carl Holz, welcher die Durchsicht einer Abschrift des eben vollendeten Quartetts in A-moll übernommen hatte, u. a. Folgendes:

»Wo über der Note · (ein Punct), darf kein ' (Strich) statt dessen stehen und so umgekehrt — es ist nicht gleichgültig ... und ... —« u. s. w.*)

Aus jenen Correcturen und aus dieser Briefstelle geht hervor, dass Beethoven wenigstens vom Jahre 1813 an,

---

*) Sie sind älter als die gedruckten Orchester-Stimmen und wurden bei Aufführungen wiederholt gebraucht. Sie waren früher im Besitz Beethoven's und wurden bei der Auktion seines musikalischen Nachlasses erstanden. Vgl. Nr. 190 ff. des Auktions-Kataloges und die »Deutsche Musikzeitung« vom 7. Juli 1862.

Beethoven hatte ein wachsames Auge auf die Stimmen. In einer ersten Violin-Stimme hatte Jemand bei zwei Stellen Zeichen (⋈ ⋈) gemacht. Beethoven bemerkt mit Rothstift und in grosser Schrift das Erstemal: »*NB.* Dies sind ⋈ von einem Esel, wo man jedoch die Spuhr von hat«. Das Anderemal bemerkt er: »Dieses ⋈ hat wieder ein Esel gemacht«. Wem Beethoven die langen Ohren zutraute, ist nicht bekannt.

*) Der Brief ist im Besitz der Erben Gustav Petter's in Wien. Zuerst veröffentlicht wurde er in Gassner's »Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine« — 4. Band, S. 361.

als die 7. Symphonie zum Erstenmal aufgeführt wurde, einen Werth auf die Unterscheidung der Punkte und Striche legte. Gleich authentische Beweise, dass das schon früher geschehen, lassen sich hier nicht beibringen. Jedoch hat man keinen Grund, es zu bezweifeln.

Nun ist zu fragen: welchen Unterschied in der Ausführung verband Beethoven mit der verschiedenen Bezeichnung? Beethoven konnte die Zeichen nicht anders nehmen, als sie ihm geboten wurden; seine Deutung konnte keine andere sein, als die zu seiner Zeit in Wien und anderwärts übliche. Um diese zu erfahren, wird es rathsam sein, solche Schriften zu Rathe zu ziehen, welche entweder damals ein allgemeines Ansehen hatten oder deren Verfasser in Wien lebten und in einem näheren Verhältniss zu Beethoven standen.

Wir lassen zuerst einige Clavierspieler sprechen. Clementi sagt in seiner im Jahre 1801 erschienenen »*Introduction à l'art de toucher le Piano-Forte*«, dass man die Noten, die mit Strichen (oder *staccato*) oder mit Punkten bezeichnet sind, abstossen solle (*qu'il faut les pointer ou piquer*), jedoch die letzteren weniger als die ersteren. In der von Friedrich Starke um 1820 herausgegebenen »Wiener Pianoforte-Schule«, zu welcher auch Beethoven Beiträge lieferte,*) werden dreierlei Arten des »Stossens oder Staccatos« unterschieden: 1) der kurze scharfe Stoss, welcher mit Strichen bezeichnet wird und wo jede Note den vierten Theil ihrer Geltung erhalten soll; 2) der halbscharfe Stoss, wo die Noten mit Punkten bezeichnet werden und die Hälfte ihrer Geltung erhalten sollen; 3) der tragende Stoss (*appoggiato*), welcher mit Punkten unter oder über einem Bogen (⌒....) bezeichnet wird und wo jede Note den dreivierten Theil ihrer Geltung erhält. Carl Czerny, der mit Beethoven von 1801 an in musikalischen Dingen viel verkehrte, sagt mit anderen Worten ganz dasselbe wie Fr. Starke. Ein Citat aus seiner Pianoforte-Schule wird nicht nöthig sein.

Anders wie die Clavierspieler, welche Punkt und Strich direct auf die Dauer oder Kürzung der Noten beziehen, nehmen die Spieler von Streichinstrumenten meistens Punkt und Strich zunächst als Zeichen einer gewissen Strichart und die Spieler von Blasinstrumenten sie als Zeichen eines gewissen Zungenstosses, woraus sich dann der Grad der Kürzung der Noten abnehmen lässt. So schreibt z. B. Johann Adam Hiller Seite 41 seiner im Jahre 1793 erschienenen »Anweisung zum Violinspielen«: »Soll dieses Abstreichen mit einem raschern, mehr getrennten Bogenstriche geschehen, so werden Striche ' ' ' ' über die Noten, oder das Wort *staccato* (das man insgemein durch gestossen verdeutscht) unter dieselben gesetzt. Eine andere Bezeichnung über den Noten mit Punkten .... fordert, wenn nicht etwann diese Punkte Striche bedeuten sollen, einen ganz anderen Vortrag, der in der Kunstsprache *punto d'arco* (Stoss mit dem Bogen) heisst. In diesem Falle werden mehrere so bezeichnete Noten auf einen Bogenstrich genommen, und durch einen Ruck mit dem Bogen kurz herausgebracht. Mit diesem *a punto d'arco* kommt überein, wenn über den Punkten noch ein Bogen steht ⌒....; da dann der Unterschied darinne steckt, dass jene Noten mehr getrennt, mit hüpfendem Bogen, diese aber mehr gebunden, mit festem Bogen, und einem gelinden Drucke desselben vorgetragen werden«. In ähnlicher Weise, wenn auch nicht gleichlautend, werden die Zeichen in fast allen anderen Schulen erklärt.*) Solche Erklärungsweise kann Zweifel erregen, wenn man weiss, dass die Spiel- oder Strichart in den letzten achtzig Jahren sich nicht gleich geblieben ist**) und dass, abgesehen von der verschiedenen Spielart, die Schulen in der Bezeichnung nicht übereinstimmen. Jedes Bedenken schwindet aber, wenn man eine andere, einfachere Erklärungsart gelten lässt und der Wiener Tradition Glauben schenkt, welche dahin lautet, dass Beethoven, ohne Rücksicht zu nehmen auf Bogenstrich und Zungenstoss, Punkte und Striche in Stücken, die für Streich- oder Blasinstrumente geschrieben sind, nur zur Bezeichnung der Dauer der Töne gebraucht habe, und dass ferner der Strich (') als Zeichen für ein scharfes, kurzes Abstossen, der Punkt (.) als Zeichen für ein weniger kurzes Abstossen zu nehmen sei. Auf Traditionen ist allerdings nicht viel zu geben; allein jene Mittheilung erscheint in doppelter Beziehung glaubwürdig. Erstlich glauben wir gern, dass Beethoven nie ein Blasinstrument im Munde gehabt und sich wenig um Zungenstoss bekümmert habe; dann wird von anderen Seiten versichert, dass er es im Violinspielen nie sonderlich weit gebracht und dass er bei den Aufführungen seiner letzten Streich-Quartette sich gar nicht um Bogenführung und Strichart der Spieler bekümmert habe. Ferner wird der eigentliche Inhalt jener Tradition unterstützt durch folgende Erklärung, welche in einem in Wien (bei A. Diabelli u. Comp.) erschienenen »Auszug aus der grossen Violin-Schule von Rode, Kreutzer und Baillot« steht (S. 4): »Striche oder Punkte bedeuten, dass die Noten abgestossen werden; jedoch verlangen die Striche eine schärfere Behandlung als die Punkte«.

Nach allen Mittheilungen ist kaum zu bezweifeln, dass eine Note, welche in Compositionen Beethoven's mit einem Strich bezeichnet ist, schärfer und kürzer vorgetragen werden soll als eine mit einem Punkt bezeichnete Note.

Es kann nun noch gefragt werden: ob die Unterscheidung der Zeichen auf alle Compositionen Beethoven's auszudehnen, oder ob irgend ein Zeitpunkt anzunehmen sei, von welchem an Beethoven einen Unterschied machte zwischen Punkt und Strich. Die Beantwortung dieser Frage ist nicht leicht und bedarf besonderer Untersuchungen, die hier nicht geführt werden können.

Man kann an keine Ausgabe der Werke Beethoven's die Forderung stellen, die Bezeichnung mit Punkten und Strichen überall genau so wiederzugeben, wie sie Beethoven gewollt oder vorgeschrieben hat. Diese Forderung wäre wegen Unzugänglichkeit der Original-Handschriften und wegen Ungenauigkeit vieler alten Drucke nur zum Theil und nur annäherungsweise erfüllbar. Ob nun erfüllbar oder nicht: zur Erhaltung der Echtheit der Werke Beethoven's gehört die Beachtung alles dessen, was Beethoven beachtet hat, und sei das auch so geringfügig wie der Unterschied zwischen Punkten und Strichen.

Man hat versucht, Stellen aus verschiedenen Werken Beethoven's mit der ursprünglichen Bezeichnung, wie sie in Handschriften, alten Ausgaben u. s. w. vorkommt, zu sammeln. Hier eine kleine Sammlung.

---

*) Es sind fünf kleine Stücke mit Fingersatz, welche später mit sechs anderen Stücken von Beethoven unter dem Titel »*Nouvelles Bagatelles*« u. s. w. und mit der Opuszahl 112 (auch 119) herausgegeben wurden. Starke's Pianoforte-Schule enthält auch zwei Sätze aus der Sonate Op. 28 mit einigem Fingersatz und mit der Bemerkung: »Die Applikatur von ihm selbst (Beethoven) bezeichnet«.

*) Z. B. Leopold Mozart's »Violinschule« (1770) Seite 39 ff.; J. J. Quantz' »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen« S. 64 ff., 193 ff. u. s. w.

**) Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung v. J. 1804 bemerkt (S. 730), dass man »früher das Staccato (den scharfen Strich ') mit der Seite des Bogens« ausgeführt habe und »jetzt die Mitte des Bogens« brauche.

Aus der Sonate für Pianoforte Op. 31, Nr. 1.

Adagio grazioso.

Aus der Sonate Op. 57.

Allegro ma non troppo.

Presto.

bis

Aus den 32 Variationen für Pianoforte in C-moll.

(Allegretto.)

staccato.

Aus dem Streichquartett Op. 59, Nr. 1.

Allegretto vivace etc.

2. Viol. Viola.

Aus dem Quartett Op. 59, Nr. 2.

Allegro.

1. Viol.

Presto.

cresc.

Aus dem Quartett Op. 59, Nr. 3.

Allegro vivace.

1. Viol.

Allegro molto.

Aus der dritten Symphonie.

Allegro con brio.

1. Viol.

cresc.

1. Flöte.
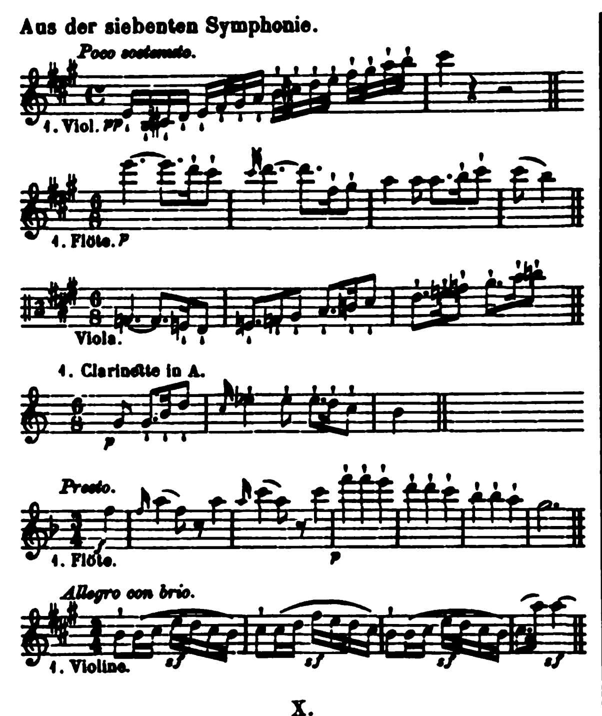
Scherzo. All. vivace.

sempre pp

1. Viol.

1. Flöte.

Aus der siebenten Symphonie.



X.

(Eine Berichtigung.) Schindler sagt (Biographie von L. v. Beethoven, 3. Aufl., I. 192) in Bezug auf den zweiten Satz der Symphonie in A-dur: »Auf die ursprüngliche Benennung des zweiten Satzes dieser Symphonie mit *Andante* ist besonders aufmerksam zu machen. Erst in den gedruckten Stimmen erschien dessen Vertauschung mit *Allegretto*, das aller Orten Missverständnisse zum Nachtheil des Charakteristischen erzeugt hat. In späteren Jahren empfahl darum der Meister wieder die erstere Benennung«. Die Behauptung, erst in den gedruckten Stimmen habe der Satz die Bezeichnung *Allegretto* erhalten, ist nicht richtig; denn in den im vorigen Artikel erwähnten geschriebenen Stimmen, welche älter sind als die gedruckten und welche am 8. und 12. December 1813 bei den unter Beethoven's Leitung stattgefundenen ersten Aufführungen der Symphonie gebraucht wurden,*) steht und hat von Anfang an über dem zweiten Satze kein anderes Wort gestanden als: »*Allegretto*«.

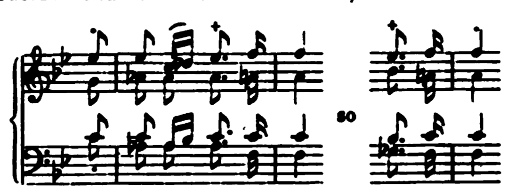
*) Vorhanden sind im Ganzen 24 Stimmen, darunter »*Violoncello e Basso*« sechsmal. Auf einer Stimme steht von der Hand eines Mitwirkenden das Datum: »Wien den 12. Decbr. 1813«.

Zwei neue Chorwerke von J. Muck.
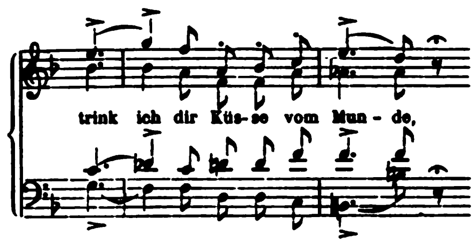
1. **Rheinische Herbstbilder aus Roland's Zeit.** Gedicht von L. Bauer für Soli, Chor und Orchester componirt von **J. Muck.** Leipzig, Robert Seitz. (1869.) Partitur 112 Seiten, Pr. 5 Thlr. Clavierauszug 2⅚ Thlr. Chorstimmen à ¼ Thlr. (Geschriebene Orchesterstimmen sind durch die Verlagshandlung zu beziehen.)
2. **Lagerscene deutscher Landsknechte.** Dichtung von L. Bauer für Soli, Männerchor und Orchester componirt von **J. Muck.** Leipzig, bei Robert Seitz. (1869.) Partitur 99 Seiten, Pr. 4⅔ Thlr. Clavierauszug 2⅓ Thlr. Chorstimmen à ¼ Thlr. (Orchesterstimmen wie bei Nr. 1.)

(Fortsetzung.)

Nr. 3 »Im Kahne« ist als Quartett bezeichnet. Der Hergang ist dieser, dass zuerst alle Vier das Schiff und den Mond, sodann im Mitteltheil je Zwei und Zwei einander ansingen, worauf der vierstimmige Satz wiederholt wird und den Beschluss macht. In demselben merken wir eine wiederkehrende Stelle als incorrect an, da es statt



lauten müsste. Dieser Accord ist eine alte Errungenschaft, der sowohl im Ganzen (harmonisch) wie auch im Einzelnen (melodisch oder declamatorisch) stets wohlthuend wirkt. Eine andere Stelle heben wir aus dem Mitteltheil hervor, wo die beiden Paare zuletzt ebenfalls zusammen singen:
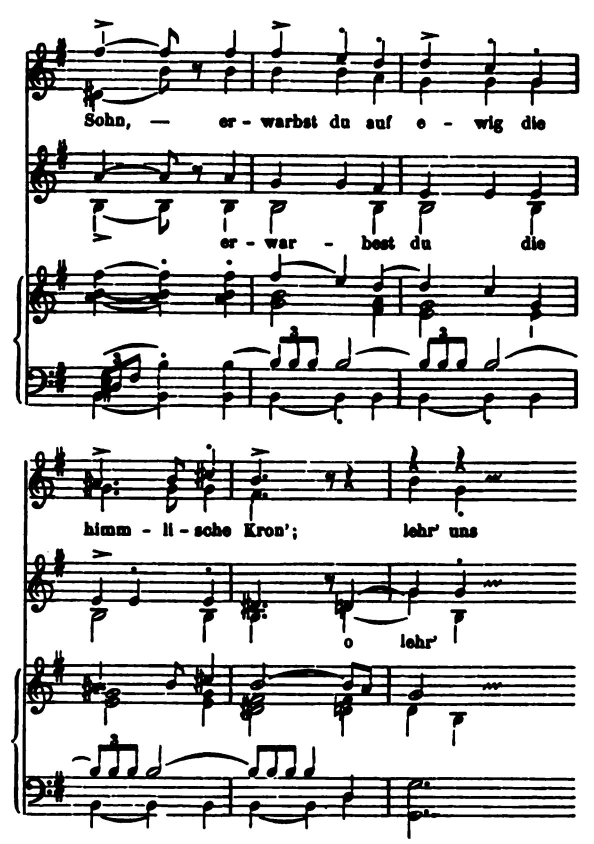


Dies wird durch seine übertriebene, in Realismus umschlagende Sentimentalität, die sich in entsprechend unschönen Klangfolgen manifestirt, fast unedel. Wenn wir solche Stellen in heutigen Musikalien, d. h. zunächst in Gesangwerken betrachten, so überkommt uns immer ein gelinder Schrecken. Hat der geschätzte Autor, wenn er schönen Gesang hörte, sich dadurch niemals angeregt gefunden, die unerlässlichen musikalischen Grundlagen eines wahrhaft schönen Gesanges zu untersuchen? Auf Fundamenten wie das obige — dies können wir betheuern — ist er nie möglich gewesen und wird es ebenfalls in der Zukunft nicht sein, was man auch von den noch in Aussicht stehenden Errungenschaften träumen mag, denn die Gesetze des gesanglichen Organismus ändern sich nicht. Bei einer sorgsameren Befolgung derselben würde es Herrn Kapellmeister Muck auch nicht schwer geworden sein, die vorliegende Gesangscene noch weit anziehender zu machen. Der Gegenstand ist in musikalischer Hinsicht dankbar genug und erregt mit Leichtigkeit eine entgegenkommende Empfindung; es ist weiter nichts erforderlich, als dass die Melodien in zusammenhängendem Flusse natürlich und wohllautend gestaltet sind und so geradeswegs zum Herzen dringen. Man überzeugt sich bald, dass dann, wenn für die Schönheit und Ausdruckstiefe der einzelnen Stimme das möglichste geleistet worden, auch am besten gesorgt ist für ein kunstvoll-schönes Zusammensingen, für die Mehrstimmigkeit. Und umgekehrt sieht man nicht minder deutlich, dass bei unsangbaren verrenkten Tonbewegungen auch der Mehrstimmigkeit Weg und Steg verlegt ist. Was das Duett anlangt, so
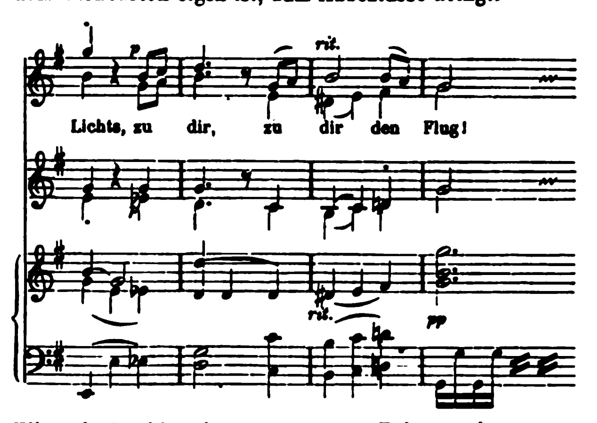
besitzen wir eine unübersehliche Fülle der herrlichsten Muster, die leider den grossen Mangel haben, dass sie sämmtlich über hundert Jahre alt sind und desshalb eben von Denjenigen nicht beachtet werden, welchen ihre Zucht und ihre Kunst am nöthigsten wäre.

Nr. 4 »Auf dem Söller« ist ein »Altsolo« in der Lage von bis mit durchaus vorherrschender Bewegung in den oberen Tönen. Wir haben hier mithin einen modernen Opernalt, im Concertsinne also eigentlich keinen Alt. Auch diese Wehklage der Dame um den geschiedenen Ritter ist ein durchcomponirtes Stück, und wir wollen die bei dem Schlossküperliede geäusserten Bemerkungen ebenfalls auf das vorliegende bezogen haben, nur mit einer anderen Nutzanwendung. Ein strophisches Lied nämlich würde hier nicht passen, wo ein möglichst breiter Erguss erfordert wird, wenn die Klage wirken soll. Das einzig passende Gefäss dafür ist nicht das strophische Lied, aber auch nicht das durchcomponirte Lied, sondern die Arie. Hier wäre der Ort für eine grosse, in jeder Hinsicht reich ausgestattete Arie von möglichst tiefer Zeichnung. Der Herr Componist versetze sich einmal unbefangen in die Lage, dass eine so angelegte Arie neben seine liedartige Recitation gestellt würde. Wie die Sonne würde sie strahlen und den recitativisch-arios durchcomponirten Satz erbleichen machen, obwohl derselbe durchaus geschickt und wirkungsvoll gehalten ist. Um so viel mächtiger ist das rechte Kunstmittel am rechten Orte.
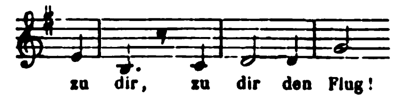
Die Klage der Dame leitet uns zu Nr. 5, dem »Gesang der Nonnen«, und diese Folge ist in psychologischer Hinsicht eine sehr natürliche, weil Liebesunglück den directen Weg zum Kloster bildet. Wir bedauern nur, dass der Componist die Situation nicht besser auszubeuten gesucht hat. Auch hier bemerken wir einen Zwiespalt zwischen dem Gegenstande und der zu seinem Ausdrucke gewählten musikalischen Form. Dies nämlich wäre der Ort gewesen für einen a capella-Chorsatz im alten, reinen Palestrina-Stil, der hier als Contrast durch seine blosse Form, ganz abgesehen von allem Gedankengehalt (wir möchten fast sagen: selbst ohne originellen Gedankengehalt), bedeutend gewirkt und die Hörer plötzlich in eine ganz andere Sphäre versetzt haben würde. Eine solche Anlage würde aber auch zugleich einen wahrhaft kunstmässigen Tonsatz hervorgerufen haben, denn nur dort, wo Aufgabe und Kunstform zusammenpassen, kann eine lebens- und bedeutungsvolle Kunst gedeihen. Was in der vorliegenden Composition uns geboten wird, ist ein sentimentaler Chorsatz für vier Frauenstimmen mit einer meistens zusammen gehenden Bewegung, der aber auch da, wo die Stimmen auseinander treten, nicht einen kunstvollen, sondern nur einen unruhigen Eindruck macht. Die Form ist die der Rundstrophe, wodurch eine gewisse Einheit hergestellt ist. Wie unreif, um nicht zu sagen unlauter, aber der gesangliche Theil in sich wieder gestaltet ist, zeigen wir an einem Beispiele, welches im Hauptheile zweimal auftritt und von dem Componisten anscheinend mit besonderer Augenweide betrachtet wird. (Notenbeispiel siehe nächste Spalte oben.) Hier ziehen oder vielmehr zerren die Instrumente den Gesang in den Abgrund. Was soll man viel darüber sagen! Es ist nicht einmal eine reine instrumentale, sondern nur eine ungesunde Clavierstimmung, welche hier herrscht und der zu liebe das edelste Organ der Tonwelt in ein sklavisches Joch gezwängt wird. Neun Takte später folgt der Schluss, den wir ebenfalls noch anmerken, da er mit dem obigen Beispiele harmonirt



und das Ganze in derjenigen Consequenz, welche oft auch dem Verkehrten eigen ist, zum Abschlusse bringt.
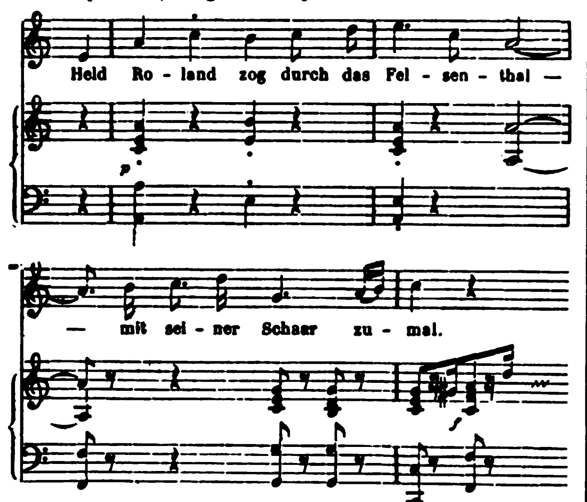


Wie nahe lag hier eine naturgemässe Führung des Basses



Aber das hätte den schlimmen Fehler gehabt, sangbar zu sein und einen ruhig austönenden Schluss zu ermöglichen! So etwas durfte unser Herr Componist um keinen Preis zulassen! Lieber H-dur unmittelbar vor dem Schlusse, damit die Mittelstimme, in drei Schritten von *dis* (*e*, *fis*) bei

der Schlussnote *g* anlangend, das sichere Gefühl einer musikalisch-harmonischen Lüge mit zu Hause tragen konnte! Bei solcher Gesangmusik möchte man wahrlich zweifeln, ob unsere Componisten noch eine gesunde Empfindung in der Brust und einen natürlichen Laut in der Kehle haben. Der geschätzte Autor des vorliegenden Tonwerkes wird einen grossen künstlerischen Fortschritt zu verzeichnen haben, wenn er einmal dahin gelangt sein sollte, aus voller Ueberzeugung über den besagten Nonnengesang einen Strich machen zu können.

Die drei letzten Sätze bilden Eine Scene. Die heimkehrenden Waidgesellen (Nr. 6 »Rückkehr von der Jagd«) singen einen lebhaften Chor, mit welchem sie sich in die Halle zur Tafel begeben und den Sänger auffordern, das Mahl mit Gesang zu würzen. Hierauf stimmt der Troubadour, ein Tenorist, sein Lied an (Nr. 7 »Lied des fahrenden Sängers«), das Lied von Roland's Ende, und zwar eine Composition, welche, obwohl weit entfernt vollendet zu sein, uns doch so anmuthet, dass wir ihretwegen das ganze Werk trotz aller Ausstellungen mit einer gewissen Vorliebe betrachten. Hier sind auch Form und Sache zu Einem Gusse verschmolzen; es ist ein durchcomponirtes Lied oder eine dramatisirte Ballade, und an diesem Orte dürfte damit das beste musikalische Werkzeug ergriffen sein. Dasselbe hätte zwar noch besser, noch wirksamer gestaltet sein können; aber der Anfang, das Hauptmotiv, ist gewiss in jeder Hinsicht trefflich:



Die Uebelstände, welche sich weiterhin bemerklich machen, resultiren namentlich aus dem kurzen, liedartig vagen Texte, was schon zu Anfang dieser Besprechung hervorgehoben wurde, und aus dem Zwiespalt, in welchen diese Musik mit der Poesie geräth, da sie in ein breites Gemälde ausläuft, zu welchem ein bestimmterer, thatsächlich reicherer, mehr epischer Text gehört, wenn der Vortrag erschütternd und begeisternd auf die ritterlichen Hörer wirken soll. Den Text genommen wie er war, hätte der Componist aber namentlich gegen Ende hin weit mehr darauf Bedacht nehmen sollen, den Gesang nicht dramatisch kurz und heftig zum Schlusse eilen zu lassen, sondern die Melodie möglichst zu verlängern und gesanglich in sich zu vertiefen, wodurch die rhapsodisch liedartige Fassung mehr zur Anschauung gelangt wäre und das Ganze eine nachhaltigere Wirkung gemacht haben würde. Der »fahrende Sänger« war zunächst doch Sänger, und von einem herzbewegenden Gesange, nicht von einer athemlos zum Schlusse eilenden musikalischen Declamation, erwarteten die streitbaren Zecher eine Erhöhung der Freuden des Mahles. Es ist ohne Zweifel nothwendig, dass der Gesang des »fahrenden« Künstlers voll und rund in sich abschliesst, es sei denn, dass er unmittelbar vom Chore aufgenommen und weitergeführt wird. Dies ist hier nicht der Fall, aber hervorgerufen wird der »Schlusschor« (Nr. 8) durch das Rolandslied. Gegen die Anlage und ganze Haltung dieses Chores hätten wir wieder gar Vieles vorzubringen, müssen es aber der Kürze wegen übergehen. Nur einen zwiefachen Wunsch können wir nicht unterdrücken. Zunächst den, dass auf eine wirklich gesangmässig-harmonische Art, und nicht durch einen leeren, sechs Takte lang in derselben Tonart verharrenden Aufschrei, geschlossen wäre. Und sodann den anderen, dass die Lobpreisung »deutscher Treu' und Waffenehre« hier unterblieben wäre, denn solche Phrasen klingen zwar patriotisch, schrumpfen aber in ihrer Kleinlichkeit gar sehr zusammen, wenn man erwägt, dass ein Tonwerk sich an alle Nationen wendet und daher keiner einzelnen besonders zu Munde reden darf.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** (Singakademie.) *H. B.* Dienstag am 19. Oct. veranstalteten alter schöner Sitte gemäss die Mitglieder der Singakademie einem ihrer jüngst dahingeschiedenen Mitglieder eine musikalische Todtenfeier. Es galt diesmal dem Andenken der am 4. Oct. d. J. verstorbenen Clothilde Gräfin von Kalckreuth, welche über vierzig Jahre dem Institute mit unermüdlicher Treue angehört hatte und die Liebe und Achtung der Mitglieder in so hohem Maasse genoss, dass man sie zwanzig Jahre hindurch ohne Unterbrechung stets zur Vorsteherin der Gesellschaft wählte. Professor Grell sowohl wie die Mitglieder hatten sich beeifert, der Gesinnung der Akademie einen würdigen Ausdruck zu geben; die ihrem Andenken gewidmeten Gesänge waren auf das sorgfältigste einstudirt und der Eindruck, den der reine Gesang dieses grossen und vorzüglich geschulten Chores machte, war ein überaus wohlthuender. Die Feier begann mit einem Chorale von Grell »Ruhe ist das beste Gut«, worauf J. Seb. Bach's »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« folgte. Hieran schloss sich ein für den Tag von Martin Blumner (dem zweiten Director) gedichtetes und componirtes Lied »Ruhe sanft in ewigem Frieden« an. Es ist das Schöne und Erfreuliche an der Akademie, dass die Leiter derselben nicht allein gründliche Kenner eines guten Gesangstiles sind, sondern dass sie auch durch den steten Verkehr mit Sängern selbst tüchtige Vocalcomponisten geworden sind. Die Blumner'sche Composition, obgleich sie nur von geringem Umfange ist, wirkte in ihren wenigen Takten durch die natürliche Lage und den sangbaren Gang der Stimmen wohlthuend und bereitete in angemessener Weise die darauf vom Professor Grell gesprochene kurze Rede vor, in welcher derselbe die Verdienste der Dahingeschiedenen um das Institut hervorhob. Zum Schluss der Feier wurde Jomelli's Requiem gesungen, ein Lieblingswerk der Verstorbenen. Die Aufführung war ohne Orchester, nur vom Flügel begleitet; wo aber ein Chor wie der der Akademie singt, lässt sich in der That Nichts vermissen und selten hat Etwas auf uns einen so tiefen Eindruck gemacht wie neulich die Aufführung der schönen Jomelli'schen Composition. Es ist aufrichtig zu bedauern, dass die Singakademie nicht neben ihren Aufführungen mit Orchester häufiger A capella-Concerte veranstaltet, in denen sie sich von ihrer stärksten Seite zeigen kann. — Im kommenden Winter hat die Vorsteherschaft zu ihren drei Abonnementconcerten gewählt: 1. Carl Löwe's Oratorium »Huss«, ein Werk, welches eigentlich nicht der Würde der Akademie entspricht, da es in den Chorpartien kleinlich ist und sicherlich nur gewählt wurde, um durch ein grösseres Werk das Andenken des jüngst verstorbenen Componisten zu feiern. 2. Händel's »Josua« und 3. Mendelssohn's »Paulus«. Auch für dieses letztere Werk hätten wir gern ein anderes gewählt gesehen und zwar eins von den weniger bekannten Händel'schen Oratorien. Händel müsste überhaupt mehr von der Akademie cultivirt werden! Mendelssohn in seinen zwei überall gesungenen Oratorien immer und immer zu wiederholen, ist ein überwundener Standpunkt und sollte denjenigen Vereinen an kleineren Orten überlassen bleiben,

welche weder die Mittel noch die Leitung besitzen, um selbständig vorgehen zu können. Die Aufgabe der Singakademie dagegen ist es (und wer kennt diese Aufgabe besser als ihr ausgezeichneter Director?), die besten und wo möglich immer neue Muster derjenigen Musik vorzuführen, in welcher, wie in der Händel'schen, Gesang und Instrumentalbegleitung auf dem Grunde reiner Vocalität im schönsten Einklange sich befinden. Dies ist (von allem anderen abgesehen) bei Mendelssohn nicht mehr der Fall, wesshalb eine sparsamere Vorführung seiner oratorischen Werke seitens eines solchen Institutes durchaus gerathen sein würde.

✱ **Berlin.** Das am 9. Oct. im Victoria-Theater unter Leitung des Hofkapellmeisters Eckert zum Besten der allgemeinen Musiker-Unterstützungskasse stattgefundene Monstre-Concert, bei welchem 600 Instrumentalisten mitwirkten, war nur mässig besucht; es mögen kaum so viel Thaler eingekommen sein, als Musiker auf der Bühne thätig waren. Vielleicht ein ganz guter Denkzettel für die in jüngster Zeit auch hier immer mehr um sich greifende Manie, in Monsteraufführungen das Heil zu suchen. — Zum Geburtstage der Königin wurde Gluck's Armide nach langer Ruhe wieder einstudirt und erweist sich als Zugstück mit Niemann (Rinald), Frau v. Voggenhuber (Armide), Fräul. Brandt (Furie des Hasses) etc.

✱ **Cöln,** 15. Oct. Φ Seit Hiller seine im Frühjahr etwas brüsk und voreilig ausgesprochene Kündigung als städtischer Kapellmeister nach einer von einigen seiner Freunde in Scene gesetzten Adresse zurückgenommen und damit die Befürchtungen der Einen und die Hoffnungen der Anderen beseitigt hat, folgt der Strom unseres musikalischen Lebens wieder der herkömmlichen Richtung. Die Aufregung, welche diese Affaire hervorgerufen hatte, ist bald geschwunden, und der Sommer ist still vorübergegangen. Wir haben nur zwei Concerte zu registriren, welche der Cölner Männergesang-Verein zum Besten der Hinterbliebenen der im Plauenschen Grunde verunglückten Bergleute und der nothleidenden Israeliten in den russischen Westprovinzen veranstaltet hat. Die Programme derselben trugen den Stempel der Gelegenheits-Concerte und boten kein besonderes Interesse; ein Solo mit »Brummfliegen-Begleitung« fehlte bei denselben natürlich nicht. Da in diesen Blättern vor Kurzem mehrfach die Rede von der Körner'schen Oper »Die Bergknappen« war, so erwähne ich bei dieser Gelegenheit, dass Franz Weber dieselbe ebenfalls componirt hat, und dass in dem ersteren der erwähnten Concerte das Gebet aus derselben aufgeführt wurde; ausser diesem Chore und der Ouvertüre, die einigemal in der Philharmonischen Gesellschaft gespielt wurde, ist von dieser Oper Nichts weiter bekannt geworden, da Weber dieselbe selbst als eine Jugendsünde betrachtet. — Die Concert-Gesellschaft hat den Cyklus der Gürzenichconcerte, deren wie in früheren Jahren auch in dieser Saison zehn stattfinden sollen, am 12. d. M. eröffnet. Frau Schumann, deren Mitwirkung bei demselben angekündigt war, wurde durch eine Verletzung an der Hand verhindert zu spielen. Für sie trat Hiller ein und spielte das D moll-Concert von Mozart. Stockhausen sang eine Arie aus »Torquato Tasso« von Donizetti, zwei Lieder — »Nachtstück« von Schubert und »Schöne Wiege meiner Leiden« von Schumann, und ausserdem das Solo in der von Max Bruch componirten Concert-Scene »Frithjof auf seines Vaters Grabhügel«, die hier zum ersten Male zur Aufführung kam, aber nur geringen Beifall fand. Noch lauer wurde eine neue Ouvertüre zu »Demetrius« von Hiller aufgenommen. Ausserdem kamen die erste Symphonie von Beethoven und der 98. Psalm von Mendelssohn zur Aufführung. Die Haltung des Chores verrieth, dass man bei den Proben, deren Leitung für diesen Winter Franz Weber übernommen hat, mit mehr Sorgfalt zu Werke gegangen war, als in den beiden letzten Jahren, wo über die Mangelhaftigkeit der Leistungen des Chores oft bittere Klage geführt wurde. — In den späteren Concerten sollen unter Anderm die neunte Symphonie von Beethoven, Frühling und Sommer aus den Jahreszeiten von Haydn, »Salomon« von Händel und die Matthäuspassion von Bach aufgeführt werden. Ueber die Besetzung der Solopartien im »Salomon«, welcher schon am 7. Decbr. gemacht werden soll, ist noch nichts Sicheres bekannt geworden, doch glaubt man die Mitwirkung der Frau Joachim, für die man hier ganz besondere Sympathien hegt, und des Hrn. Scaria aus Dresden als gesichert ansehen zu dürfen. — Als Gäste werden im Laufe des Winters erwartet: Wilhelmj, Frl. Goetze aus Dresden, Herr und Frau Jaell, de Jongh aus Manchester und de Monasterio aus Madrid.

✱ **Prag.** *F. D.* Die Saison der Gäste ist vorüber und unsere einheimischen Kräfte sollen nun zeigen, ob nur das Fremde befriedigen kann, oder ob auch wir im Stande sind reine Kunstgenüsse zu gewähren. Die geniale Nonchalance, wie sie sich unter Kapellmeister Gene's Leitung entwickelte, ist mit dessen Abgange auch geschwunden und sein Nachfolger Rappoldi (auch als Violinvirtuose bekannt) versieht mit voller Hingebung sein mitunter recht schwieriges Amt. Das Orchester wäre wohl ziemlich tüchtig, aber der Chor — das ewige Ach und Wehe unserer Kritiker — verdirbt jede Vorstellung. Einzelne Säulen zeugen wohl von »entschwundener Pracht«, aber damit ist der Gegenwart nicht gedient. Ein unheimliches Gerücht geht seit kurzer Zeit unter den Theatermitgliedern um — es wird von den »Meistersingern« gesprochen, und von Vorbereitungen zu ihnen. Nun gnade dir Gott du arme Schaar! kann man mit einem deutschen Dichter rufen. Ich glaube, dass der elende Chor ein Stein des Anstosses für die Aufführung dieser (ur-) »komischen Oper« werden dürfte. Neu einstudirt kam vergangene Woche Abert's »Astorga« zur Aufführung. Nach dem Erfolge zu schliessen, den diese Oper in Stuttgart, Prag und Leipzig errang, hätte man ihr eine grössere Verbreitung prognosticiren können. Leider ist dies bisher nicht der Fall gewesen, wiewohl diese Oper anderen Werken der Neuzeit zum mindesten nicht nachsteht. Abert, ein Schüler des verstorbenen Prager Conservatoriumdirectors Kittl, schon durch ein früheres Werk, die Symphonie Columbus, bekannt, ist Eklektiker; er hat jenen Componisten, die dem Publikum Concessionen machen, so Manches abgelauscht, die Eigenarten in Instrumentation und Rhythmik auf recht effectvolle Weise zu compiliren gewusst, ohne darum aber dem Reminiscenzenjäger dauernde Anhaltepunkte zu »vergleichenden Studien« zu gewähren. Ein Verdienst muss bei ihm hervorgehoben werden: seine Compositionen sind noch in geringem Maasse von der Wagner-Epidemie afficirt. — Nächste Woche kommt »Oedipus auf Kolonos« mit Mendelssohn's Musik zur Aufführung.

✱ **Basel.** Am 29. Sept. führte der Gesangverein Händel's Belsazar in St. Martin auf. Es war eine Wiederholung und so zu sagen eine zweite, verbesserte Auflage der im Frühjahr d. J. bewerkstelligten Aufführung, wenigstens der Absicht nach. Man ersieht dies aus den vorbereitenden Worten, welche eine dortige Zeitung kurz vor der Aufführung hierüber brachte und die wir als eine Seltsamkeit aus dem Jahre 1869 vollständig mittheilen. Sie lauten: »Als im vergangenen Frühjahr dieses Werk zur Aufführung gelangte, fügte es ein seltenes Zusammentreffen fataler Umstände, dass die Titelpartie nicht konnte besetzt werden; die nothwendige Folge war, dass dem Oratorium sein bedeutender dramatischer Effect verloren ging und der Eindruck, den die Zuhörer davontrugen, ein unbefriedigender war. Es erscheint dem Gesangverein daher zunächst als Pflicht, gegenüber dem schönen Werke und dessen grossen Componisten, jetzt noch einmal damit hervorzutreten und ihm die Darstellung zu geben, die es in seiner dramatisch abgerundeten Form erscheinen lässt, in welcher es an anderen Orten rasch zu einem Liebling der Freunde von Oratorienmusik geworden ist. Aber nicht nur durch die nunmehr ausgefüllte Belsazarpartie wird sich das diesmalige Concert von dem früheren unterscheiden, sondern durch eine zweite Aenderung, welche nicht minder den Beifall der Zuhörerschaft finden wird. Die Aufführung im Frühjahr hatte eine unendliche Länge des Werks herausgestellt, obwohl auch da schon eine ganze Reihe Nummern der Originalpartitur waren gestrichen worden. Diesem Uebelstande abzuhelfen, schloss man sich für die Wiederholung des Werks an die Bearbeitung Mosel's an, welche in gutem Sinn und Geist und im Ganzen auch mit Geschmack das Werk concertfähig gemacht hat. Die Hauptänderung besteht darin, dass die Rolle des Babyloniers Gobrias ganz aus dem Oratorium entfernt und dafür die Person des Daniel, die das Original einer Altstimme zugewiesen hat, auf den Bass übertragen ist. Dadurch gewinnt das Werk in doppelter Richtung sehr bedeutend: erstens tritt keine so starke Häufung der Soli ein und vermindert sich dadurch die zeitliche Länge der Aufführung, zweitens verschwindet die Monotonie, welche durch das überwiegende Vorherrschen der Frauenstimmen und speciell der Altsoli eingetreten ist, und es treten die Soli unter sich in ein besseres Verhältniss und bewirken, dass das Ganze abgerundeter, mannigfaltiger, reicher erscheint, und den Zuhörer stets neu anregt und erfrischt, ohne ihn müde werden zu lassen. Der Rahmen des Ganzen, die Chöre, sind dieselben geblieben und werden auch diesmal ihren Eindruck nicht verfehlen. Die Soli sind in altbewährten Händen. So ist die Erwartung berechtigt, dass dieses Händel'sche Werk, das mit Recht unter die bedeutendsten Oratorien des Meisters gezählt wird, in solcher verbesserter Gestalt sich der gleichen Anziehungskraft wie anderwärts erfreuen und den hiesigen Musikfreunden einen hohen Genuss verschaffen werde.« — Wir enthalten uns jeder Bemerkung hierüber mit Ausnahme der des tiefsten Bedauerns. Das Publikum ist übrigens in diesen Dingen nicht mehr so stumpfsinnig und unmündig, wie noch vor wenigen Jahren und weiss an den meisten Orten recht gut, was es von solchen Expectorationen zu halten hat. Erst neulich hörten wir einen Sänger, der ebenso sachkundig als unbefangen ist, äussern, Mosel's Bearbeitung des Belsazar sei eine der grössten Schändlichkeiten, welche in der musikalischen Praxis begangen worden. Und dies wird in nicht ferner Zeit das allgemeine Urtheil sein.

ANZEIGER.

[206] Im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig und Weimar erschien soeben:

SONATE
(A moll)
für Pianoforte und Violine
von
Constantin Bürgel.
Op. 14. Preis 2 Thlr.

---

[207] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

AVE MARIA
für
Sopran-Solo und weiblichen Chor
aus der unvollendeten Oper:
„Loreley"
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 98. Nr. 2.
Nr. 27b der nachgelassenen Werke.
Partitur Pr. 15 Ngr. **Clavierauszug** 15 Ngr.
Orchesterstimmen 15 Ngr. **Chorstimmen:** Sopran I, II à 1½ Ngr.

---

[208] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

OTTO BACH.

Op. 9. **Acht Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Heft I. 17½ Ngr.
Nr. 1. Der Schmied: »Ich hör' meinen Schatz« von L. Uhland. (Frau Therese Marschner freundlichst zugeeignet.)
- 2. An *: »O wag es nicht mit ihr zu scherzen« von N. Lenau. (Frau Therese Marschner freundlichst zugeeignet.)
- 3. An den Sturmwind: »Mächtiger, der du die Wipfel dir beugst« von Fr. Rückert. (Dem Hofopernsänger Grimminger zugeeignet.)

Heft II. 15 Ngr.
Nr. 4. Das Kind: »Die Mutter lag im Todtenschrein« von Fr. Hebbel. (Der Hofopernsängerin Frl. Bettelheim gewidmet.)
- 5. Gestillte Sehnsucht: »In goldnen Abendschein getauchet« von Fr. Rückert. (Frl. Selma Sondershausen in Weimar freundlichst zugeeignet.)

Heft III. 17½ Ngr.
Nr. 6. Kehr' ein bei mir: »Du bist die Ruh« von Fr. Rückert.
- 7. Liebesprobe: »Lass den Jüngling, der dich liebt« von Fr. Hebbel.
- 8. Vor den Thüren: »Ich habe geklopft an des Reichthums Haus« von Fr. Rückert.

---

[209] Verlag von *F. C. W. Vogel* in Leipzig.
Soeben erschien und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Die antike Compositionslehre
aus den
Meisterwerken der griechischen Dichtkunst
erschlossen.

Text und Schemata
der lyrischen Partien bei Aristophanes und Sophokles
von
Dr. J. H. Heinrich Schmidt.
gr. 8. 928 Seiten. geh. Preis 6 Thlr.

Die **antike Compositionslehre** bildet den II. Band von desselben Verfassers **„Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung"**, deren Band I **„Die Eurhythmie"** 1868 erschien.

Das Buch ist bestimmt an Stelle der bisherigen Metrik und Rhythmik eine ganz neue Disciplin zu setzen, die durchgängig aus der überlieferten Literatur bewiesen, zum ersten Male ein wahres Verständniss der antiken Dichtungsformen, der musikalischen und rhythmischen Composition, der metrischen sprachlichen Erscheinungen und der begleitenden chorischen Tänze eröffnet.

---

[210] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Georg Vierling.

Op. 29. **Zwei Kirchenstücke** a capella mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte.

Nr. 1. *Kyrie eleison* für vierstimmigen Chor.
Partitur und Stimmen 20 Ngr.
Stimmen einzeln à 1½ Ngr.
Nr. 2. *Kyrie eleison, Christe eleison* für vierstimmigen Chor und Solostimmen.
Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr.
Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

---

[211] Soeben erschien im Verlage von *Robert Seitz* in *Leipzig* und *Weimar*:

Zwei instructive Sonaten
für Pianoforte
von
R. HAASE,
Seminar-Musiklehrer in Cöthen.
Op. 2. Nr. 1 A dur, Nr. 2 F dur à 15 Ngr.

---

[212] Verlag von **Julius Hainauer** in Breslau.
Soeben erschienen:

König Oedipus
von Sophokles.
Musik von **E. Lassen.**
Einleitung, Chöre und Melodramen nach der Donner'schen Uebersetzung.
Partitur: 4 Thlr. **Clavierauszug** mit Text (vom Componisten arrangirt) 2 Thlr.

E. Lassen, 6 Lieder f. eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. 25 Sgr.
—— 3 Lieder für Baryton mit Begleitung des Pianoforte. 22½ Sgr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. November 1869. **Nr. 44.** IV. Jahrgang.

Das Kunstpedal.

I.

Unter diesem Titel veröffentlicht Hr. Eduard Zachariae in Frankfurt a/M. ein grösseres Werk über eine von ihm gemachte Erfindung zur Vervollkommnung unserer Claviere.

Das Kunstpedal an Clavierinstrumenten. Von **Eduard Zachariae.**
1. Erläuternder Text: ein Band von 190 Seiten in gr. 8.
2. Tabellen, mechanische Uebungen und Musikbeispiele: ein Band von 83 Seiten in gr. 4.
Der vollständige Titel lautet: »Vollständige Kunstpedal-Schule oder das Kunstpedal an Clavierinstrumenten, nach seinem Zweck, seiner Einrichtung und künstlerischen Behandlung ausführlich dargestellt von dem Erfinder Eduard Zachariae. Frankfurt a/M., im Selbstverlage des Verfassers. 1869«. Preis 4 Thlr. Zu beziehen direct aus der Fabrik des Verfassers (Frankfurt a/M., Niedenau 15) oder durch Joh. André in Offenbach.

Wir befinden uns hier einer Neuerung gegenüber, deren Bedeutung und Tragweite erst nach genauerer Erwägung aller in Betracht kommenden Gesichtspunkte ermessen werden kann; unsere Anzeige wird also vorläufig nur eine referirende sein können.

Durch diesen vervollkommneten und natürlich auch weit complicirteren Ausbau des bisher gebräuchlichen Pedals soll eine ganz andere, eine überaus vortheilhafte Behandlung des Instrumentes und damit eine vollendete Ausführung der Musikwerke ermöglicht werden. »Die Dämpfung — wir bedienen uns hier der eigenen Worte des Herrn Zachariae —, welche bisher ein festes Ganze war, das durch einen einzelnen Pedaltritt in Bewegung gesetzt wurde, erscheint hier als ein reich gegliedertes Werk, welches bei dem ruhigsten Spiel der beiden Füsse durch vier in eigenthümlicher Weise gebildete und zusammengestellte Pedale so regiert wird, dass der Spieler nach allen Richtungen hin mit aller möglichen Freiheit darüber zu gebieten und eine den höchsten Anforderungen der Kunst entsprechende Herrschaft über die Töne dadurch zu gewinnen vermag. Die Folgen dieser Herrschaft sind: vollkommene Reinheit der musikalischen Ausführungen; neue musikalische (orchestrale) Gestaltungen; eine bisher ganz unmögliche Entfaltung der Tonmassen, der Harmonien und der wunderbaren akustischen Schönheiten des Instrumentes; herrliche Klangfärbungen der eigenthümlichsten Art u. s. w.«

Um dies Alles noch etwas deutlicher zu machen, wollen wir uns die betreffenden Kapitel des erläuternden Textes ansehen. In der »Einleitung« entwickelt der Verfasser die grosse Unvollkommenheit des gegenwärtigen Pedals und meint, bei der gegenwärtigen Einrichtung sei auch das beste Pedalspiel nichts »als ein verzweifelter Kampf mit einem entsetzlich mangelhaften Mechanismus, wobei die Kunst stets im Nachtheil bleibt«. Zur Erläuterung wird man folgende längere Ausführung mit Interesse lesen.

»Stellen wir uns in Kürze vor, was mit dem Pedal denn eigentlich ausgerichtet werden soll. — Man will vor allem Tönen, welche mit der Hand nicht zum Fortklingen angehalten werden können, hiermit Dauer geben. Das ist allerdings eine Hauptsache; aber bei weitem nicht Alles. Man will auch Töne, welche wiederholt durch den Anschlag geweckt werden, kräftiger, voller, oder mehr gesangreich, flüssig, weich, duftig machen, indem man durch das Pedal die Dämpfer verhindert, die einmal angeregten Saiten in ihren Schwingungen zu unterbrechen. Auch das ist eine Hauptsache. Man denke nur beispielsweise an ein *tremolo*, an begleitende Accorde, an die rasche Wiederholung eines Tones, oder an einen anhaltenden, recht flüssigen Triller. Das Pedal soll ferner dazu dienen, eine gewisse Reihe rasch aufeinander folgender Töne so darzustellen, dass diese Töne, in einander fliessend, nicht in ihrer Vereinzelung, sondern accordmässig als ein Ganzes erscheinen und derartig vom Ohre aufgefasst werden. (Arpeggien und ähnliche Figuren.) Auch können Bindungen weit aus einander liegender Töne und Accorde, überhaupt Bindungen, für welche die Hand wegen anderweitiger Beschäftigung nicht einzutreten vermag, nur durch das Pedal vermittelt werden. Sodann ist auch noch ganz besonders ins Auge zu fassen, dass das Pedal in zahllosen Fällen die Bestimmung hat, viele von ihren Dämpfern befreiten Saiten auch dann erklingen zu lassen, wenn diese letzteren nicht durch den Hammer angeschlagen, sondern nur nach akustischen Gesetzen durch die Schwingungen anderer, dem Tone nach in verwandtschaftlichem Verhältniss zu ihnen stehenden Saiten geweckt sind. Gerade hierin liegt ein Hauptreiz des Clavierinstrumentes, welcher ohne das Pedal gänzlich verloren ginge. Im Uebrigen vermittelt das Pedal noch eine Menge von Feinheiten im Vortrag, deren Beschreibung sich jedoch einer kurzen Darstellung entzieht; Feinheiten, welche — ich möchte sagen — zu einer Art von Spieler-Geheimnissen gehören, die nur dem tiefer Eingeweihten sich offenbaren. —

»Fragen wir nun einmal ganz einfach: In welchem Verhältniss steht das, was das Pedal leisten soll, zu dem, was es nach seinem äusserst beschränkten Mechanismus leisten kann? Sehen wir ganz ab von dem Unfug, der beständig durch

geistlose Spieler getrieben wird; denken wir uns vielmehr den verständigen, künstlerisch gebildeten Pianisten: — sein Wollen und sein Können! Es ist unmöglich, dass das eine mit dem anderen gleichen Schritt halte. Auch der beste Spieler vermag den grossen Schaden nicht zu verhüten, der durch die Mangelhaftigkeit unseres bisherigen Pedalmechanismus entsteht. Man merke wohl! Dieser Schaden ist ein doppelter: von positiver und von negativer Art. Denn er besteht ebensowohl darin, dass das Pedal oft gebraucht werden muss, ohne dass dabei die schwersten Unzuträglichkeiten verhütet werden können, als auch darin, dass eben wegen solcher Unzuträglichkeiten das Pedal oft nicht gebraucht wird, wobei dann wieder die grössten Schönheiten für die musikalische Ausführung verloren gehen. Was ich selbst aus langjähriger, eigener Erfahrung sagen kann, werden mir gewiss Andere gern bestätigen: Der gewissenhafte Spieler sitzt tausendmal unschlüssig vor seinem Instrument und wägt ab, was wohl da oder dort bei dem nun einmal zu berücksichtigenden Mechanismus das grössere oder kleinere Uebel sei: das Pedal zu gebrauchen, oder dasselbe bei Seite zu lassen. Man könnte in Folge dessen die Pianisten in drei Classen theilen: in solche, welche die Schönheiten der Pedalwirkungen um jeden Preis gegenüber allen Missständen zur Geltung bringen wollen; in solche, welche gerade gegentheilig um der keuschen, reinen Spielweise willen fast gar keinen Gebrauch von dem Pedal machen; und endlich in solche, welche nach beiden Seiten hin gerecht zu werden und desshalb zu laviren suchen, um bald hier, bald dort ein Zugeständniss zu machen.

»Diese letzteren stehen meines Erachtens in der rechten Mitte; aber sie haben auch in Bezug auf Wahl und Urtheil den schwersten Standpunkt. Dieser Standpunkt wird um so schwieriger, je mehr die Claviermusik, besonders die neuere, schon weitaus die Grenzen überschreitet, welche eigentlich durch das Instrument selbst, insbesondere durch den Pedalmechanismus gesteckt sind. Man ringt nach orchestraler Behandlung des Instrumentes. (Und finden wir dies nicht schon in manchen Beethoven'schen Sonaten deutlich angezeigt?) Man möchte der Beweglichkeit und den Kraftäusserungen des Orchesters möglichst nahe treten. Grosse Tonmassen werden aufgehäuft, verwickelte Begleitungsfiguren gebildet, zwischen welchen sich die Melodie hindurch zu schlingen hat. Alle Tonlagen werden zu gleicher Zeit in Anspruch genommen, um dem Clavierkörper eine Klangfülle zu entlocken, die auch dem grossen Concertsaale genüge. Und bei allem diesem muss das Pedal eine Hauptrolle spielen! Wer dessen Gebrauch verschmäht, kann mit der neueren Musik Nichts zu schaffen haben. Um so schwieriger wird also die Lage des nach reinster Ausführung strebenden Spielers. Ja, diese Lage ist in vielen Fällen geradezu eine verzweifelte. Wer die neuere Clavierliteratur ausreichend kennt, muss mir zugeben, dass in unseren schönsten Tonwerken Stellen in Menge zu finden sind, die man — genau genommen — gar nicht spielen kann, und die offenbar für einen bei weitem mehr ausgebildeten Claviermechanismus gedacht sind. Der Componist hat sich in seinem Schaffensdrang nicht an die engen Grenzen binden können. Die gute Idee auf dem Notenblatte galt ihm mehr, als die Frage: wie ist das auszuführen? Gewiss ist schon mancher Clavierlehrer in der Lage gewesen, auf die Frage seines Schülers: »Ja, wie kann man denn diese Stelle nur spielen?« die Antwort zu geben: »Das ist eben nur für das Auge geschrieben und für die nachhelfende Phantasie«. Und ich bin überzeugt, dass mancher Tonsetzer, an welchen man, wie der Schüler an seinen Lehrer, die Frage richten würde: »Wie soll man diese und jene Stelle Ihrer Composition zur Ausführung bringen?« lächelnd und achselzuckend zu der Antwort käme: »Sehe Jeder, wie er's treibe«. — Man sehe sich doch nur einmal, ohne lang zu wählen, eine Reihe von Claviermusikstücken, besonders solche aus der neueren Zeit, ein wenig an. (Der freundliche Leser möge beispielsweise an ein Notturno, eine Polonaise von Chopin, oder an einige Lieder-Transcriptionen von Liszt, Stephen Heller, und an Aehnliches denken.) Da haben wir häufig Pedal, Ped. und immer wieder Ped., auf allen Seiten, in allen Zeilen, von einem Takte zum andern. Das ist schön, glanzvoll, unentbehrlich! Das ganze Musikstück fiele auseinander, verlöre seine Bedeutung, wenn die Pedalwirkung hinweggenommen werden sollte. Aber wie Vieles muss da auch zusammen erklingen, was sich musikalisch gar nicht in trauter Gemeinschaft denken lässt! Wie oft muss, um einen einzigen tiefen Ton oder eine weit ausgestreckte Begleitungsfigur einige Zeit aushalten zu können, das Pedal genommen werden! Und nun sind um desswillen alle anderen innerhalb dieser Zeit angeschlagenen Saiten zum Fortklingen gezwungen, so dass sich ein ganzer Schwarm von Tönen sammelt, und man unter Umständen schliesslich alle Töne der diatonischen oder gar der chromatischen Leiter auf einmal hören und froh sein muss, wenn endlich die niedersinkende Dämpfung dem Gewirre von Stimmen Schweigen gebietet. Der geschickte Pedalspieler weiss allerdings Manches annähernd auszugleichen; er täuscht und begütigt auf eine wohlthätige Weise das Ohr des Zuhörers durch alle möglichen feinen Künste; und das vielfältige leise Zucken der Fussspitze ist von hoher Bedeutung. Aber der Hauptschaden bleibt in den meisten Fällen doch, wie gern wir es uns auch verhehlen möchten. Will der Spieler zum Beispiel in Fällen, wie der obige, durch mehrmaliges Absetzen mit dem Pedal dem Ineinanderklingen vorbeugen, so schneidet er gleich damit den wichtigsten tiefen Tönen das Leben ab und schadet hierdurch der Gesammtwirkung vielleicht wieder eben so viel, als er auf der anderen Seite zu gewinnen vermag. Die beiden ersten Takte des Musikbeispiels Nr. I zeigen dem Leser deutlich die oft rathlose Lage des Pianisten.

»Wollte aber Jemand den Einwand erheben, das ungehörige Ineinanderklingen der Töne sei wenigstens in den mittleren und in den höheren Lagen doch nicht gar zu beleidigend für das Ohr, da ja der Clavierton nicht die Ausdauer habe, wie der eines anderen Instrumentes: so erwiedere ich hierauf Folgendes. Es gab eine Zeit, in welcher die Claviere als blosse Klang-Instrumente bezeichnet werden durften: der erweckte Ton dauerte eben nur einen kurzen Augenblick. Heut zu Tage aber würde jeder tüchtige Pianoforte-Fabrikant es mit Recht als eine Beleidigung ansehen, wenn man seinen Erzeugnissen nicht auch etwas Weiteres zutraute. In der That sind unsere guten Claviere, besonders die Flügel, jetzt auch als Gesang-Instrumente anzusehen, deren Ton, selbst in den höheren Lagen, einen bedeutenden Nachklang hat. Was daher ehemals für das Ohr erträglich war, ist jetzt unerträglich, oder sollte doch füglich als unerträglich gelten! [Wirklich?]

»Aber gerade hier treffen wir auf einen sehr wunden Fleck, auf einen tiefen Schaden, der durch die Mangelhaftigkeit unserer bisherigen Pedaleinrichtung erzeugt worden ist. Der Schaden betrifft das Gehör der Clavierspieler und Derjenigen, die dem Spiele täglich lauschen, und ist um so grösser, als sich Unzählige schon so daran gewöhnt haben, das musikalisch Ungehörige zu dulden, dass sie es überall ohne Widerstreben als etwas ganz Natürliches und Gewöhnliches mit in den Kauf nehmen! Im Orchester verlangen wir durchaus volle Reinheit und Klarheit; kein Ton darf nachklingen, keiner sich einmischen, der nicht augenblicklich zur Sache gehört; unser Ohr ist auf der Wacht, und wir sind nicht geneigt, die geringste Concession zu machen. Wie sind wir dagegen bei dem Clavierspiel so nachsichtig! Wir meinen, es

sein zu **können**, weil die Töne nicht so stark nachklingen, wie im Orchester, und aber auch, es sein zu **müssen**, weil die Sache sich bei dem einmal gegebenen Mechanismus nicht ändern lasse. Viele bedenken weder das Eine, noch das Andere, sondern nehmen Alles so geduldig hin, weil sie es nie anders gehört haben und auch nie anders hören konnten. Von dem, was in Wirklichkeit zusammen erklingt, fassen sie nur einen Theil auf: das am meisten Hervortretende, und lassen das Uebrige an sich vorübergehen, wie man die Mixturen in der Orgel hinnimmt: als Schall- und Klang-Masse, die nicht selbständig zur Geltung kommt. Dass ihr Gehör keine Einsprache erhebt, liegt also zum grossen Theil an der **üblen Gewohnheit**. Man hat sich allerdings leider daran gewöhnt, am Claviere eine Menge solcher durch das Pedal verursachten Ungehörigkeiten zu ertragen. Man sah bisher nicht die Möglichkeit, es anders zu machen: und dabei beruhigte man sich. Man konnte Vieles auch von den tüchtigsten Spielern nicht besser hören: um so mehr fand man Grund darüber hinwegzugehen. Und da das Ohr, an Orchestereffecte gewöhnt, nach vollem Klang verlangt und ausserdem schon vielfach geneigt ist, das Rauschende, auch wenn die Töne dabei sich ungehörig vermischen, dem allzu Einfachen und Trockenen vorzuziehen: so gewinnt bei dem Wahlkampf das Pedal doch meistens den Sieg. Auf diese Weise ist (man verzeihe mir den scharfen Ausdruck!) die leidige Pedalschmiererei entstanden bei allen Denjenigen, die nicht auf das gewissenhafteste mit sich zu Rathe gehen. Und es erscheint dies um so mehr bedauernswerth, als hierdurch oft manche vortreffliche Eigenschaften des Clavierspielers ganz in den Schatten gestellt werden. Er hat alsdann seine tüchtigen Studien hinsichtlich des Anschlages und der sauberen Ausführung nur gemacht, um einen guten Theil dieses technischen Erwerbes durch üblen Pedalgebrauch wieder werthlos zu machen.

»So ist das Ohr der Clavierspieler und das ihrer Zuhörer allzu nachsichtig, **ja mitunter sogar recht lüderlich** geworden. Wenn man dem Ohr zu tausend Malen gesagt hat: »Du darfst durchaus nicht mehr verlangen, weil man dir nicht mehr zu bieten vermag«, so sinkt dasselbe, nachdem es eine Zeit lang widerstrebt hat, nach und nach um eine Stufe herab und ergiebt sich allmälig in sein Schicksal. Ja, das Schlimmste ist, dass bei vielen Clavierspielern — besonders bei solchen, die nicht noch auf andere Weise fein musikalisch gebildet sind — das Ohr gar nicht bis zum Widerstreben kommt, **weil es schon gleich von Anfang an tief in das Mangelhafte eingetaucht wurde**.

»Ich kann nicht umhin, im Weiteren noch einige Punkte besonders zu erwähnen, welche die grossen Mängel unserer alten Pedaleinrichtung deutlich kennzeichnen.

»Die oft gerühmte Herrschaft irgend eines vorzüglichen Pianisten über sein Instrument war, genau betrachtet, doch immer eine vielfach beschränkte, und der Mechanismus liess den denkenden Künstler jeden Augenblick im Stich. Es scheint mir nur, als ob man sich noch nicht allerseits darüber gehörig klar geworden sei. Denn ausserordentlich Vieles, was für die claviermässige Ausführung so ganz natürlich und höchst wirksam erscheinen muss, lag bisher ganz ausser dem Bereich der Möglichkeit.

»Eine Unmöglichkeit war es, mit der Pedalwirkung ein eigentliches, strenges *staccato* zu verbinden; und umgekehrt, konnte ein bei weit aus einander liegenden Tönen nur durch das Pedal zu erzeugendes *legato* niemals da stattfinden, wo wichtige Gründe die Anwendung des Pedals streng verboten. **So wurde immer Eins durch das Andere ausgeschlossen.** — Oft kann der einfachste Wunsch keine Erfüllung finden. Man betrachte die beiden ersten Takte des Musikbeispiels Nr. VII. Die Ausführung wird nur dann eine feine, wenn die rechte Hand die sanft begleitenden Accorde durch Pedalwirkung recht weich und flüssig macht. Aber was wird dabei im ersten Takt aus der melodischen Figur im Basse? Ein Ton schleppt den anderen nach; und wir haben dann statt fester, klarer Melodie den allmäligen Aufbau des B dur-Accordes. Im zweiten Takt kämen *H* und *c* neben einander zum Erklingen. Wir müssen also, wenn wir nicht auf sehr gekünstelte Weise die Dämpfung innerhalb der beiden Takte 4- bis 5mal auf und ab gehen lassen wollen (wodurch bei dieser sanften Stelle offenbar Unruhe und störendes Geräusch erzeugt würde), hier auf die Erfüllung unseres Wunsches verzichten. **Ein** Beispiel für tausende! —

»Die neuere Musik legt vielfach die Melodie in die mittleren, mehr gesangreichen Lagen des Instrumentes und umspielt dieselbe in der Tiefe und in der Höhe mit Begleitungs- und Zierfiguren aller Art. Unzählig sind hier die Stellen, bei welchen die Melodietöne, während die Begleitung durch Pedal zum Fortklingen angehalten wird, mit einer gewissen Gewalt herausgetrieben werden müssen, damit nur einer nach dem andern einigermaassen deutlich zu Gehör komme. Und was hierbei das Gehör mitunter zu ertragen hat, ist wahrlich arg. Der rohe Pedalmechanismus bringt also hier den Spieler nothgedrungen zu einem Melodie-Anschlag, den er, wer weiss wie gern, vermeiden möchte, wenn ihm nur irgendwie die Möglichkeit gegeben wäre, bei Fortdauer der Begleitung die Melodietöne sauber nach einander abklingen zu lassen. —

»Die Herren Pianoforte-Fabrikanten geben sich alle erdenkliche Mühe, um ihren Instrumenten Kraft und Fülle zu verleihen; die Herren Componisten dessgleichen, um ihre Werke recht volltönend zu machen; und die Herren Pianisten nicht weniger, um das, was in den Compositionen und in den Instrumenten steckt, tüchtig herauszuholen. **Das bisherige Pedal ist ihr ärgster Feind**, dessen Existenz wie ein Fluch auf dem Clavierspiel lastet! Es ist ein Notendieb, ein Mörder, ein frecher Befehlshaber! Nicht Componist und Pianist regieren, sondern das Pedal regiert, und die Herren sind ihm unterthan.« Folgendes zum Beweise.

»Bei dem Claviere liegt die Kraft und Fülle weit weniger in dem **einzelnen** Ton, der, verglichen mit dem Tone anderer Instrumente, an sich arm und schwach erscheint, als vielmehr in der **Menge der zusammen erklingenden Töne**: also in der reichen Harmonie. Darum gilt es, diese letztere besonders zu berücksichtigen, die Accorde weit auszudehnen, und was einmal zum Klingen und Singen gebracht ist, so lange fortdauern zu lassen, als es möglich und überhaupt mit der Intention des Musikstückes verträglich erscheint. Hierdurch bekommen wir Wohllaut, Fülle und ungestörten Fluss. »So wollen wir es denn machen«, sagen Componist und Pianist; und der Fabrikant freut sich dessen, denn sein Instrument kann nicht besser zur Geltung kommen. Aber das Pedal, der Feind, sagt: »Nein! und abermals nein! **Ich schneide, ich rupfe, ich unterbreche**; so dass ihr Herren bei weitem nicht so viel erreicht, als ihr gern erreichen möchtet. Habt ihr eine schöne, breit ausgelegte Harmonie, welche füglich mehrere Takte hindurch glanzvoll wirken könnte, so eben ins Dasein gerufen, so zwinge ich euch, um einiger durchgehenden Melodienoten willen, dieselbe sofort wieder zu ersticken und, wenn es überhaupt für die Hand noch möglich ist, euer Werk von neuem anzufangen. Lasst ihr, etwa im *Adagio*, zwei vollstimmige, durch mich zu tragende Begleitungs-Accorde auf einander folgen, deren zweiter sich von dem ersten vielleicht nur um einen einzigen harmonisch bedeutsamen Ton unterscheidet; und freut ihr euch, die für den ersten Accord bewirkte Erregung der Saiten in der Weise höchst vortheilhaft für den zweiten verwenden zu können, dass ihr nur den einen Ton entfernt und den anderen dafür einsetzt: so rufe ich wiederum:

»Nein, das geht nicht! Erst müsst ihr den einen Accord mit allen seinen Tönen vollständig todt machen, ehe ihr den anderen von Grund aus aufbauen könnt. Das Orchester dürft ihr nicht nachahmen wollen, so lange ihr es mit mir zu thun habt«. Oder wollt ihr einmal ein recht wirksames, machtvolles *crescendo* zu Stande bringen, und habt ihr zu diesem Zweck bereits einen Accord in mehreren Schlägen über alle Tonlagen ausgebreitet, um jetzt, wo Alles in Vibration gesetzt ist, zum Sturm, zum letzten Hauptschlag *fortissimo* vorzurücken: — wehe! da kommen noch einige schwere, durchgehende Töne dazwischen, die das Gehör durchaus nicht mit in den Kauf nehmen kann. Ihr müsst den Fuss, den ihr auf mich gesetzt habt, einen Augenblick loslassen: und — plumps! da liegen alle eure zum Sturm angesammelten Truppen im Graben, noch ehe der letzte Hauptschlag geschehen, und der Sieg gewonnen ist. Das habt ihr mir, eurem vermeintlichen Freund, zu danken!« —

»Der freundliche Leser wird mich wohl völlig verstehen. Wenn nicht, so bitte ich ihn, an alle diejenigen ihm zunächst bekannten Musikstücke zu denken, in welchen, oft in langer Folge, fast Takt für Takt das Ped. mit seinem Widerrufungszeichen steht. Bei näherer Prüfung ist deutlich zu erkennen, wie unendlich oft und mit welchem bedeutenden Erfolg viele Töne des einen Taktes auch für den folgenden nutzbar gemacht werden könnten. Die Harmonie würde um ein Wesentliches verstärkt, ein inniger Zusammenhang würde hergestellt, das *crescendo* erleichtert, und mancher für das ausdrucksvolle Spiel unschätzbare Vortheil gewonnen. Aber dieses ewige, in den kürzesten Zeitabschnitten erfolgende Heben und Senken der ganzen Dämpfung! Ist das nicht ein unbarmherziges Schneiden, Rupfen und Unterbrechen, wobei oft eilig das beste Tonmaterial, was eben erst gewonnen wurde, wieder verloren geht!? — Diese schweren Mängel sollen hier nun »eine ganz gründliche Abhilfe finden. Und es ist, meines Erachtens, hohe Zeit, dass eine solche gefunden werde. Der Clavierbau hat einen sehr hohen Aufschwung gewonnen. Der vor dreissig Jahren gebaute Flügel ist ein Knirps im Vergleich mit einem solchen Instrumente aus der neuesten Zeit. Alles ist bedeutsam verbessert worden; nur das Pedal hat ganz und gar seine primitive Gestaltung behalten, als ob damit gar nichts Neues zu machen wäre, was den übrigen Fortschritten entspräche. Je mächtiger und gesangvoller aber nun unsere neuen Instrumente sind, desto mehr thut auch ein besseres Mittel noth, um die Schaaren der mit gelenkigen Fingern hervorgezauberten Töne in echt künstlerischer Weise sondern und sichten und die in den Instrumenten wie in den Tonwerken enthaltenen Herrlichkeiten gründlich verwerthen zu können.« (Einleitung S. 3—10.)

Und hiermit geht der Herr Verfasser über zu der Entwicklung dessen, was er »seine Idee des Kunstpedales« nennt, in welche wir ihm in dem nächsten Artikel folgen werden.

Zwei neue Chorwerke von J. Muck.

1. **Rheinische Herbstbilder aus Roland's Zeit.** Gedicht von L. Bauer für Soli, Chor und Orchester componirt von **J. Muck.** Leipzig, Robert Seitz. (1869.) Partitur 112 Seiten, Pr. 5 Thlr. Clavierauszug $2\frac{5}{6}$ Thlr. Chorstimmen à $\frac{1}{4}$ Thlr. (Geschriebene Orchesterstimmen sind durch die Verlagshandlung zu beziehen.)

2. **Lagerscene deutscher Landsknechte.** Dichtung von L. Bauer für Soli, Männerchor und Orchester componirt von **J. Muck.** Leipzig, bei Robert Seitz. (1869.) Partitur 99 Seiten, Pr. $4\frac{2}{3}$ Thlr. Clavierauszug $2\frac{1}{3}$ Thlr. Chorstimmen à $\frac{1}{4}$ Thlr. (Orchesterstimmen wie bei Nr. 1.)

(Schluss.)

Wenn wir bei den »Rheinischen Herbstbildern« den Ausläufer zum Preise »deutscher« Treu und Waffenehre weder recht passend noch für das Werk vortheilhaft fanden, so ist natürlich bei der »Lagerscene deutscher Landsknechte« das Patriotische ganz am Orte. Ob wir aber so besondere Ursache haben, uns auf die »Landsknechte«, diese Ausflüsse deutscher Kraft in einer vollständig rohen und ungeschlachten Form, viel zu Gute zu thun, darauf giebt auch vorliegendes Werk eine Antwort, die aber nicht zu Gunsten jener Söldlinge ausfallen dürfte. Vielleicht noch weniger zu Gunsten dieses Dicht- und Tonwerkes. Der Poet hat die Lagerscene in fünf Abschnitten geschildert: »Rückkehr aus der Schlacht« — »Beim Gelage« — »Abendgesang« — »Junger Landsknecht auf der Wacht« — »Reveille«.

Die Mängel des Textes treten schon bei dem ersten Chor »Rückkehr aus der Schlacht« recht grell hervor, und man muss bedauern, dass der Musiker dem Poeten hier durch Dick und Dünn gefolgt ist. Wenigstens der rohe Vers
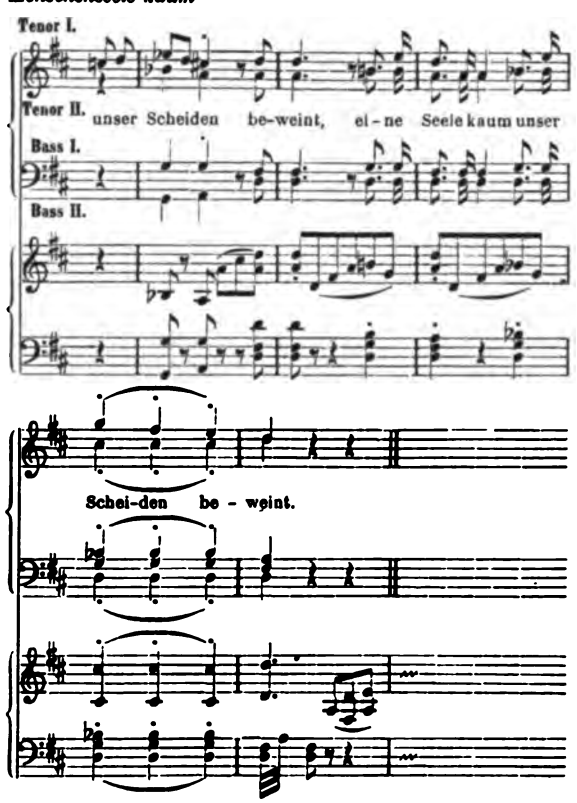
> Und kommt die Nacht, wir fragen nicht,
> Ob sie bei einem braunen Kinde,
> Ob sie mit starrem Angesicht
> Uns auf dem kühlen Rasen finde —

hätte getilgt werden sollen. Er hat hier einen Ausdruck gefunden, den man als Beispiel des Musikalisch-Hässlichen anführen könnte und der, wie alles Hässliche in der Kunst, zugleich ausdruckslos ist. Der Componist hat übrigens an manchen Stellen, namentlich zu den Worten »Uns grüsst am Neckarstrande«, einen glücklichen Ton angeschlagen; dieser hätte festgehalten und in der einheitlichen Zeichnung eines wirklichen Chorliedes durch den ganzen Satz geführt werden sollen. Damit wäre zugleich der rechte Localton erreicht, ohne welchen aus diesem Gegenstande nimmermehr ein Kunstwerk gebildet werden kann. Die alten Lands- oder Lanzenknechte, noch heute in Norditalien Lanzikenecki genannt, waren bekannt durch ihre Stärke, ihre Waffen, ihre Trunksucht und ihre Lieder. Letztere bildeten das Band, welches sie unzerreissbar mit der alten Heimath verknüpfte. Den Ton des alten deutschen Liedes nun muss man anschlagen, wenn man diese Gestalten lebensfrisch charakterisiren will. Und dieser Ton ist eigentlich leicht zu treffen, denn das alte deutsche Lied ist an Wort und Weise der echte, der vollkommene Liedgesang. Eine alterthümelnde Nachahmung ist hier daher garnicht von nöthen, noch weniger eine directe Entlehnung von wirklichen Lanzenknechtsmelodien, wenn dieselben auch mit Nutzen in eine grössere Composition verflochten werden könnten: nöthig ist nur, einen wirklich liedartigen Chorgesang zu schreiben, unter Vermeidung aller Unarten, welche gegenwärtig aus dem Zusammenflusse zweier Uebel entstanden sind, aus dem zum wüsten Geschrei entarteten Opernchore und aus der zur Unnatur verzerrten Männersingerei. Beide, Oper und Männergesang, repräsentiren gegenwärtig die Formlosigkeit, sind also die schlimmsten Feinde für jeden Tonsetzer, der auf dem Gebiete der Concertmusik ein dauernd gutes Werk zu Stande bringen will. Der Componist muss sich die geeignete Kunstform aufsuchen und an dieser dann eifersüchtig festhalten, denn die Form ist seine Waffe, seine Macht. Kommt noch dazu, dass seine Aufgabe ihn eben auf die leichteste und dankbarste Form, auf die des Liedes, hinweist, so handelt er gewiss ganz ausserordent-

lich gegen seinen eigenen Vortheil, wenn er diese preisgiebt. Von der sichern Handhabung der rechten Form hängt zudem ohne Ausnahme die Wirkung, die Popularität des Werkes ab; dies ist eine Wahrheit, welche namentlich unsere deutschen Componisten noch immer nicht begreifen wollen und daher ihre bedeutenden Gaben in Halbheiten verzetteln.

Der zweite Satz »Bei dem Gelage« passt in seinen guten wie in seinen weniger guten Eigenschaften völlig zu dem eben Gesagten, doch so, dass das Gute überwiegt. Es ist ein Chor mit drei Solostrophen, gesungen aufsteigend von Bass, Bariton und Tenor, worauf der Chor stets den Beschluss macht. Also ein Gesellschaftsgesang von einfachster Haltung zum Preise des deutschen Weines etc. Die Chorzeilen sind von melodischer Frische, und auch die Solisten treffen meistens den natürlichen Ton, obwohl namentlich dem Tenor eine gewisse Verstiegenheit schadet. Was man etwas vermisst, ist der Schwung, das leichte Ausströmen des Einzelgesanges aus dem Chore und darauf am Ende desselben die um so heftigere Rückkehr der Chorwelle. Die melodische Führung der Singstimmen ist in dieser Hinsicht nicht ganz günstig. Der Fehler scheint uns aber namentlich an der Begleitung zu liegen, der sowohl in den »Herbstbildern« wie in der »Lagerscene« eine viel zu grosse Ausdehnung gegeben ist (worüber unten noch ein Wort gesagt werden soll), was besonders dort als störend empfunden werden muss, wo, wie in dem gegenwärtigen Falle, die Darstellung nur dann charaktergetreu werden kann, wenn Alles mit den simpelsten Mitteln bewerkstelligt ist. Namentlich kann die Begleitung nicht kurz und einfach genug sein; drei bis vier überleitende Noten thun oft Wunder, während ein längeres und buntes Gespiel erkältend wirkt. Auch soll man hier nicht auf originelle, noch nicht gebrauchte Wendungen ausgehen, denn eine solche Trinkscene ist etwas so Bekanntes, dass bei ihr gewisse stereotype Formen durchaus passend sind. Was der Tonkünstler an Originalität aufzubieten vermag, zeige er uns vielmehr in der Bildung seiner *Tongedanken*.

Den folgenden »Abendgesang« möchten wir am liebsten ganz übergehen. Der Poet hat darstellen wollen, wie sie sich zur Ruhe begeben und dabei den gefallenen Kameraden ein letztes Glas bringen und zugleich an ihr eigenes Ende denken. Er hat dies aber in so saft- und formlosen Versen gethan, dass es sehr wenig Kritik bekundet, dergleichen Zeile um Zeile in Musik zu setzen. In früheren Zeiten war man wählerischer in dieser Hinsicht und schied ziemlich streng zwischen Lyrik und musikalischer Poesie. Diesen Unterschied möchten wir zum Besten unserer Tonkünstler aufrecht erhalten wissen; das kann aber nur geschehen, wenn sie selber eine solche Distinction machen und ihren Dichtern etwas genauer auf die Finger sehen. Die in dem vorstehenden Abendgesange angeregten Empfindungen könnten allesammt zum Ausdruck gelangen, auf eine ebenso einfache als ergreifende Art. Hier wäre der Ort einen Gesang anzustimmen von jener feierlichen und doch innigen Haltung, die vielen unserer Lieder aus der Zeit der Landsknechte eigen ist, von jener verklärenden Wehmuth und Zartheit, welche genau die Mitte bildet zwischen dem Gesang der Kirche und dem der fröhlichen Weltlichkeit. Ein solcher Gesang, schlicht im Wortausdruck und musikalisch tief geschöpft, würde selbst diese roh gewinnsüchtige und grundsatzlose Söldnerschaar mit edlen Empfindungen wie mit einem goldnen Schimmer umkleiden und dadurch ihnen das verleihen, was ihnen jetzt ganz fehlt, Idealität. Dass solche Nachbildungen alter Weisen — in Worten und Tönen — bei Bewahrung ihrer vollen Schönheit und Wirkung möglich sind, liegt in mehreren Beispielen vor: das jüngste. und eins der gelungensten, auf musikalischem Gebiete ist »Ich schell' mein Horn ins Jammerthal« von Brahms. Wie unerfreulich dagegen schleicht der genannte »Abendgesang« dahin! und in diesen trostlosen Tönen endet er: *»und eine Menschenseele kaum*



Dies ist nichts als krasser Realismus — um so schlimmer, da er eben an derjenigen Stelle auftritt, wo eine ideal verklärende Stimmung so überaus wohlthätig, ja unabweislich nothwendig gewesen wäre.

Der »junge Landsknecht auf der Wacht« besingt als Tenorist in drei Versen seine Erinnerungen, seine früheren Hoffnungen als fahrender Schüler und sein jetziges Dasein als Glücksjäger in der Fremde. Den Versen fehlt wieder das Colorit, sie sind zu farblos balladenmässig; und in den angeschlagenen Ton eingehend, hat der Componist sie liedmässig gesetzt ganz nach moderner Weise, d. h. für alle drei Strophen wesentlich dieselbe Musik, nur in Melodie und Begleitung variirt und modificirt je nach dem beabsichtigten Ausdruck einzelner Worte. Dies ist das jetzt Uebliche und in seiner Herrschaft auf dem Gebiete der Gesangmusik der wahre Repräsentant der modernen Formlosigkeit. Möchten unsere Componisten nur einmal einen Augenblick einhalten und sich das Resultat ansehen! Das Resultat ist vollständige Wirkungslosigkeit. Wir sollen uns hier für eine Persönlichkeit interessiren, und diese versteckt sich hinter vagen Ausdrücken, die keine tiefere Theilnahme aufkommen lassen. Der Schade liegt nicht in den musikalischen Gedanken an sich (die zum Theil recht glücklich, wenn auch nicht bedeutend

sind), sondern wieder in der Wahl der Kunstform. Wie viel tiefer dringen in solchen Lagen ein paar Töne eines alten Liedes! Wir sind aber weit entfernt anzurathen, dass nun ein solches Lied an diese Stelle gesetzt werden möge, denn hier wird ein bestimmterer Ausdruck, individuelle Gestaltung verlangt. Wie wäre eine solche im Charakter des hier auf der Wacht stehenden Landsknechtes wohl zu erreichen? Antwort: durch die Verknüpfung von einem möglichst einfachen aber tiefen Liedgesange mit einem wechselreichen und ausdrucksvollen Recitative zu einer psychologischen Scene. Das würde ergreifen, und damit wäre unzweifelhaft das Richtige getroffen. An vollendeten Kunstmustern zu solchen Scenen, in denen der musikalische Ausdruck in seiner ganzen Tiefe zu Tage tritt, fehlt es uns wahrlich nicht; nur muss man, um sie zu erblicken, ein wenig über den Zaun der Gegenwart hinweg sehen können.

Der Schlusssatz, »Reveille«, ist ein langer mehrsätziger Chor.

Wenn der Componist von dieser »Lagerscene« nicht die Wirkung erlebt, welche er sich davon mag versprochen haben, so wollen wir ihm ganz ehrlich den Grund sagen. Es liegt daran, dass dem Werke die Idealität fehlt. Bei wirklichen Kunstwerken aber fehlt diese nie, denn Kunst und Idealität sind Eins.

Beide Werke sind in ihrer Art mit grossem Fleisse und anerkennenswerther Geschicklichkeit ausgearbeitet. Was man auf den ersten Blick gewahrt, ist dies, dass die Compositionen wesentlich unter den Einflüssen der modernen Oper entstanden sind. Und hieraus gehen die meisten der oben im Einzelnen berührten Mängel hervor. Das Hauptkennzeichen einer solchen Geistesverwandtschaft ist aber noch nicht angeführt; es ist nämlich dieses, dass sowohl die »Herbstbilder« wie auch die »Lagerscene« nur aus einem einzigen Stücke bestehen, aus einer einzigen, von Anfang bis zu Ende ununterbrochen fortspielenden Instrumentalmusik, auf welcher die einzelnen Gesangstücke wie Brocken schwimmen. Hieraus wird manches oben Berührte erst recht verständlich werden. Wir haben also hier im Concert wesentlich ganz dasselbe, was uns die Zukunftsopern bieten — eine ununterbrochen fortgehende Musik, eine ewige Melodie, nämlich in dem unaufhörlich fortmodulirenden Orchester. Ueber diesen Punkt wollen wir uns hier nicht weiter äussern; der Herr Componist wird aber den Schaden, welchen er durch eine solche Anlage seinem Werke zugefügt hat, hart genug empfinden. Unsern Zweck hätten wir erreicht, wenn es uns durch diese Anzeige gelungen sein sollte, den Tonsetzer aufs Neue zum Nachdenken zu veranlassen über das Verhältniss des Gegenstandes zu den ihm entsprechenden Ausdrucksmitteln, sowie über das Verhältniss von Begabung und Bildung in der Kunst. Es bleiben noch manche andere Punkte übrig, welche hier in Erwägung zu ziehen wären, unter denen der wichtigste der ist von der Stellung des Vocalen und des Instrumentalen in einer Gesangscomposition; aber wir wollen hiervon gern absehen und den Herrn Componisten um so mehr ersuchen, zunächst die obigen Fragen ins Auge zu fassen. Wir haben seiner Musik vollauf diejenige Theilnahme entgegengebracht, welche er verlangen kann, und nicht nur offen unsere Bedenken vorgebracht, sondern auch stets den nach unserer Meinung richtigen Weg dagegen angedeutet. Eine solche Andeutung scheint uns bei einer Kritik, die ehrlich und sachkundig zu Werke gehen will, unbedingt nothwendig zu sein, obwohl sie undankbar genannt werden muss, denn man erweckt dadurch so leicht das Vorurtheil des allgemeinen Besserwissens und wird überdies durch die aphoristische Kürze des Ausdrucks wohl nicht immer ganz verständlich. Da wir hiermit aber eine kritische Pflicht erfüllen, welche dem Autor die Handhabe darbietet, unser Urtheil zu prüfen und, falls er es zutreffend findet, Nutzen daraus zu ziehen, so werden wir derselben nachzukommen streben, selbst auf die Gefahr hin, missverstanden zu werden.

Hierbei wollen wir nur wünschen, dass man sich durch die vernommenen Ausstellungen nicht abhalten lasse, die genannten Werke aufzuführen. Man wird hoffentlich begreifen, dass dieselben vorgebracht sind, um sich mit den Lesern und dem Autor über künstlerische Fragen zu verständigen, nicht aber, um ein Verdict gegen die Aufführung zu motiviren. Unser besserer Musikverlag sollte auf alle Weise ermuntert und in die Welt eingeführt werden; recht erwogen, ist es doch die deutsche musikalische Kunst allein, auf welcher die Hoffnung der Zukunft ruht.

Der Herr Verleger hat beiden Werken eine besonders schöne und sorgliche Ausstattung angedeihen lassen.

Chr.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** (Concerte.) *ff.* Unsere musikalische Saison ist bereits in vollem Gange. Im Allgemeinen ist in unseren Musikverhältnissen Alles beim Alten geblieben. Sowohl die Physiognomie des Gewandhaus-Publikums wie die Anordnung der Programme hatte das gewohnte Ansehen. An Stelle des im vorigen Sommer verstorbenen zweiten Concertmeisters R. Dreyschock sahen wir Herrn E. Röntgen neben Herrn David am ersten Geigenpulte thätig, welchen Platz der neuernannte zweite Concertmeister schon während der längeren Krankheit Dreyschock's einnahm. — Die Direction unseres zweiten Concertvereins »Euterpe« hat an Stelle des Hrn. Jadassohn Herr Volkland (früher in Sondershausen) übernommen und im ersten Concert dieser Gesellschaft, über welches wir weiter unten berichten werden, bereits die Feuerprobe mit Glück bestanden.

Das erste Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses ward in dankbarer Erinnerung an F. Mendelssohn-Bartholdy mit der Ouvertüre dieses Meisters: »Meeresstille und glückliche Fahrt« eröffnet, welche ebenso wie die am Schluss vorgeführte *Sinfonia eroica* von Beethoven in vorzüglicher Weise zu Gehör gebracht wurde. Zwischen beiden Orchesterwerken spielte Herr Kapellmeister Reinecke mit gewohnter Vollendung sein feingefugtes Clavierconcert in Fis-moll, während Frau Josephine Zink aus Kopenhagen, eine hier neue Erscheinung, eine Hymne von Cherubini: »*O Deus, ego amo te*« und Recitativ und Arie aus Rossini's: »Donna del Lago« sang, ohne trotz schöner Stimme und guter Schule das Publikum sehr erwärmen zu können. Im zweiten Abonnement-Concert glückten der Sängerin die schwedischen Lieder von Josephson und Lindblad am besten, Dank dem ihnen innewohnenden pikanten nationalen Colorit, während der Vortrag einer Arie aus: »La Favorite« von Donizetti diejenige Leidenschaft im Vortrag, diejenige technische Vollendung zu wünschen übrig liess, welche durchaus nöthig sind, um das Stück geniessbar zu machen. Herr Concertmeister de Swert aus Berlin spielte an diesem Abend das Violoncell-Concert von Schumann in immerhin sehr verdienstlicher, aber doch etwas ungleicher Weise. Während die cantabeln Momente des Mittelsatzes mit schönem Ton herauskamen, hatte die Wiedergabe der schweren Passagenstellen des letzten Satzes bei einzelnen Unfertigkeiten einen etwas virtuosenhaften Beigeschmack, der mit der tiefen Innerlichkeit der Composition im Widerspruch stand. Grossen Erfolg erzielte Herr de Swert mit der Reproduction zweier Solostücke von Bach: *Air* aus der Orchester-Suite in D-dur und *Gavotte* aus den Violoncell-Sonaten. Der Vortrag des letzteren Stücks wollte uns bei aller Anerkennung technischer Vollendung doch etwas zu pointenreich erscheinen. Die Ouvertüre zu »Euryanthe« von Weber und Schubert's C dur-Symphonie bildeten in schwungvoller Ausführung Anfang und Schluss dieses Concertabends. Das dritte Abonnement-Concert brachte uns in Frau Amalie Joachim einen hier immer gern gesehenen Gast. Wenn die ausgezeichnete Künstlerin mit ihren diesmaligen in jeder Hinsicht vorzüglichen Gesangsleistungen gegen früher eine weniger grosse äussere Wirkung erzielte, so ist die Ursache davon in der Wahl der von ihr gesungenen Stücke zu suchen. »Die Priesterin der Isis in Rom« von Max Bruch (Gedicht von Hermann Lingg) steht an Bedeutung, obwohl von geistreicher Conception und reich an interessanten und gesangvollen Stel-

len, manchem der früher hier gehörten Werke dieses Componisten nach. Das geringe Gefallen, welches diese Novität erregte, ist vor Allem in der verschwommenen formellen Anlage derselben zu suchen. Die sogenannte dramatische Scene mag auf der Bühne ihre Berechtigung haben, wo die Situation zugleich verkörpert vor den Augen des Publikums erscheint. Im Concertsaal, wo wir nur Musik hören wollen, wird jede mittelmässige Concertarie in conciser Form, die für den Gesang günstig geschrieben ist, mehr am Platze sein und mehr Erfolg haben. Frau Joachim sang die Composition mit grosser Hingebung und der ihr eigenen Innerlichkeit und Tiefe des Ausdrucks. Dieselben Vorzüge haben wir den Liederspenden nachzurühmen, mit denen die Künstlerin uns noch erfreute. Das »Wendische Volkslied« von J. Brahms ist eins von denjenigen, in die man sich nach und nach hineinleben und hineinsingen muss. Das eigenthümliche Gedicht ist von der Musik tief und bedeutsam erfasst worden, manche Herbheiten aber, wie sie fast in keiner Brahms'schen Composition fehlen, wirken verbunden mit dem trüben Grundtone beim ersten Anhören befremdend und unfreundlich auf ein grösseres Publikum. Dagegen erregte Schumann's »Soldatenbraut« einen wahren Beifallssturm, so dass Frau Joachim sich genöthigt sah, dieses Lied zu wiederholen. Cherubini's Ouvertüre zu »Anakreon«, welche das Concert eröffnete, ist ein wohlbekanntes Virtuosenstück unseres Orchesters, im guten und schlimmen Sinne des Wortes. Das bis zum Aeussersten gesteigerte Tempo, welches die Bläser hindert, die ihnen zugemutheten Figuren deutlich hervorzubringen, verfehlt zwar nie seine Wirkung auf das Publikum, entspricht aber schwerlich der Intention des Componisten. Schumann's glanzvolle Symphonie in C-dur, trotz einiger kleiner Versehen von vorzüglicher Totalwirkung, schloss dieses Concert in würdiger Weise ab, welches uns ausserdem noch die Violin-Vorträge des jugendlichen Schwesterpaares Bertha und Emmy Hamilton aus Edinburg brachte. Die jungen Damen spielten mit Reinheit und Feinheit aber kleinem Ton zuerst *Adagio* und *Finale* aus dem Doppelconcert in H-moll von L. Spohr, und rissen dann durch die Accuratesse ihres Zusammenspiels trotz der sehr seichten Variationen von Kalliwoda das Publikum zu lauten Beifallsbezeigungen hin. (Schluss folgt.)

* **Wien.** Der Kapellmeister des Hofoperntheaters, Herr Esser, hat die nachgesuchte Versetzung in den Ruhestand vom 1. November ab erhalten, wird jedoch bis auf Weiteres als musikalischer Beirath der Direction in dieser seiner Stellung belassen. Am 2. Nov. wird der andere »Beirath«, Herr Herbeck, der aber nicht nur rathender, sondern auch thatender Beirath ist, das erste der vier Abonnement-Concerte im neuen Opernhause dirigiren, welche zum Besten des Privat-Pensionsfonds des Hofoperntheaters stattfinden. Das Programm dieses ersten Concerts ist folgendes: Beethoven, Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 C-dur; Schubert, Litanei am Feste Allerseelen, ein Chor; Jos. Haydn, Variationen für Streichinstrumente; Schumann, Lieder, von dem Hofopernsänger G. Walter vorgetragen; Mozart, Schlusssatz des Finale aus Don Juan; Mendelssohn, Symphonie in A-moll. Die übrigen drei Concerte werden als Hauptnummern enthalten: Vocal- und Instrumentalwerke von Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Berlioz und die Messe von Rossini. Im Grunde also ganz dasselbe, was die philharmonischen Concerte und die Aufführungen der »Musikfreunde« in letzter Zeit darboten, nur ein noch grösseres Durcheinander. Für die Kunst und die Geschmacksbildung des Publikums ist eine Häufung solcher Mischmasch-Concerte eher schädlich als nützlich, weil zur wahren Pflege der Kunst jetzt ganz andere Aufgaben vorliegen. Aber diese Wiener Opernhaus-Concurrenz-Concerte haben doch ihren Nutzen, natürlich (wie Alles was von Hrn. Herbeck ausgeht) einen persönlichen. Ist er den Mitgliedern behülflich, ihre Pensionskasse zu füllen, so wird er von ihnen um so grössere Willfährigkeit, eventuell Nachsicht zu erwarten haben. Und dass er letztere nöthig hat, zeigte sein Debut als Operndirigent mit »Mignon« Anfangs October. Für diese Oper, welche im vorigen Jahre unter Dessoff trefflich einstudirt war, brauchte er drei Clavier- und zwei Orchesterproben, worüber Sänger und Orchester, welche das Stück auswendig konnten, in Verzweiflung geriethen — und warum that der grosse Dirigent dies? um bei dieser Gelegenheit eine Oper dirigiren zu lernen. Die Aufführung zeigte dann für Jeden, der ein bischen mehr davon versteht, als die Posaunisten in unseren Tagesblättern, den Dirigenten in seinem Glanze, namentlich im zweiten Acte, und mit dieser Wahrnehmung wollen wir uns, dem Lobschwall unserer Zeitungen gegenüber, einstweilen trösten.

* **Wien.** Im Theater an der Wien feierte man am 9. Oct. das Jubiläum der 150. Aufführung von Offenbach's »Schöne Helena«. Director Steiner benutzte diese Gelegenheit, um die bereits ziemlich abgetragenen Costüme durch vollkommen neue zu ersetzen, die an Eleganz und Geschmack den früheren in Nichts nachstehen. Es hat fast den Anschein, als sollte die Direction nach weiteren 150 Vorstellungen dieser Oper noch einmal in die Lage kommen, die Garderobe der Mitwirkenden zu erneuern, denn das Haus war derart gefüllt, dass zu Anfang des Stückes die Kassen geschlossen werden und Viele, ohne Karten zu bekommen, umkehren mussten. Fräul. Geistinger, von jeher das fleissigste Mitglied dieser Bühne, singt und spielt jetzt, wo sie bei sich selbst engagirt ist, die Gattin Menelaus' noch mit einer Frische, als handelte es sich darum, einer Novität zu durchschlagendem Erfolge zu verhelfen. Sie und Herr Swoboda fanden, wie immer, stürmischen Beifall. Die Hofloge musste schon vor längerer Zeit erweitert werden, weil sie die prinzlichen Insassen nicht mehr fassen konnte!

* **Magdeburg.** C In einer zum Besten des vaterländischen Frauenvereins in der Domkirche von dem Dirigenten des Domchors, Herrn Wachsmuth, veranstalteten geistlichen und sehr zahlreich besuchten Musik-Aufführung hörten wir folgende, zum Theil mit der Orgel begleitete, Gesänge: »*Adoramus*« (Männerchor) von Palestrina; »*Gloria*« (8stimmig) von O. Nicolai; Recitativ und Quintett aus dem 42. Psalm von Mendelssohn; Lamentation (Männerchor) von Melch. Frank; Terzett aus der »Schöpfung«; Motette »Jauchzet dem Herrn, alle Welt« von Mendelssohn; Choral »Wenn ich einmal soll scheiden« von J. S. Bach. Die Sopran-Solopartien sang Frl. Mummenthey von hier mit klangvoller, ausgiebiger Stimme und der Kirche angemessenem Vortrage. Die Ausführung der Ensemblesätze bekundete eine sorgfältige Vorbereitung. Von Orgel-Vorträgen enthielt das Programm zwei Nummern, eine Improvisation und eine Sonate (Nr. 2) von Ritter. Die letztere spielte der Sohn des Componisten mit vollkommener Klarheit auch in den verwickeltsten und schwierigsten Stellen, was bei den akustischen Verhältnissen der Domkirche Etwas sagen will.

* **München.** Durch Ausspruch des Ehegerichts ist der frühere bayerische Hofkapellmeister Herr v. Bülow nun endlich von seiner Frau geschieden worden; die Schritte, welche »Abbé« Liszt, der Vater der Dame, zur Verhinderung der Scheidung gethan hatte, haben sich demnach als resultatlos erwiesen. Die Schuld der Frau Baronin lag eben doch zu offenkundig da, als dass sich der Einfluss von Vaterlieben Abbé noch geltend machen konnte. Der Herr v. Bülow hat nun traurige Erfahrungen gemacht mit dem von ihm »unendlich hochverehrten Gönner und Meister Wagner« (wie er ihn zu nennen pflegte); möge er sie beherzigen und mögen sie ihn dazu führen, nunmehr nach anderen Seiten hin humaner, weitherziger und anerkennender zu sein. Es lag etwas Krankhaftes in dieser überreizten Vergötterung des Rheingold-Mannes. Wir erinnern uns, dass er einem Berliner Collegen gegenüber das Gefühl der Liebe (der Frauenliebe) nicht zu kennen gestand, und dabei bekannte, er denke sie sich wie das Gefühl, welches ihn zu Wagner hinziehe! Dergleichen pflegt sich zu rächen, weil es unnatürlich und unmännlich ist. Was im Verhältniss zu einer Frau die Form reiner Verehrung annimmt, wird einem Manne gegenüber unwürdige Sclaverei.

* (Preisausschreiben für eine Spieloper.) Die neue Direction des Theaters in der Josephstadt in Wien hat eine Preisausschreibung für die beste Spieloper oder Operette erlassen, um den deutschen Componisten Gelegenheit zu geben, mit der französischen Spieloper in die Schranken zu treten. Hundert Ducaten in Gold sind für die erste als bestanerkannte und fünfzig Ducaten für die nächstbeste, einen ganzen Abend füllende Spieloper oder Operette bestimmt. Bezüglich des Stoffes der Opern wünscht die Direction ein Genre, in dem Ernst und Scherz abwechseln. Als äusserster Termin zur Einreichung der Concurrenz-Opern ist der 1. Februar 1870 fixirt. Wenn unsere Singleute nur erst die Kunst des leichten und graziösen Spiels erlangt haben, welche ihre Pariser Collegen auszeichnet, so dürften sich die Componisten bald von selber finden. Wie sollen sie mit den Franzosen in die Schranken treten können, wenn ihnen auf der Bühne die Organe und Vorbilder fehlen? Es möchte daher am richtigsten sein, zunächst für diese einen Preis auszusetzen. Ob die ganze, nur auf Offenbach hinauslaufende Operettenbeförderung übrigens einer solchen Anstrengung werth sei, ist eine andere Frage.

* (Revolution in der Telegraphie, gegründet auf eine neue Ansicht von der Entstehung des Tones und des Blitzes.) Ein Amerikaner, Dr. Everitt aus Louisiana, hat in Brooklyn unlängst eine Vorlesung mit begleitenden Experimenten abgehalten, in welcher er behauptete, ein neues System der Telegraphie, das der Elektricität gar nicht bedürfe, entdeckt zu haben. Die alte Theorie, dass der Ton durch Vibration der Luft verursacht werde, wirft er über Bord und behauptet, den Ton wie den Blitzstrahl durch einen einfachen Draht leiten zu können. Klingt abenteuerlich und durchaus unverständlich, wesshalb das Nähere hierüber abzuwarten ist.

ANZEIGER.

[213] **Neue Musikalien**
aus dem Verlage von
Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Sonaten für Pianoforte und Violine. Arrang. für Pfte. und Violoncell von Friedr. Grützmacher. Nr. 4. Amoll. Op. 23. 1 Thlr. 10 Ngr.
Chopin, F., Op. 15. Nr. 1. **Notturno**, Fdur, für Pianoforte. Für Violoncell und Pianoforte bearbeitet von B. Bogler. 20 Ngr.
Gade, N. W., Op. 37. **Hamlet.** Concert-Ouverture für Orchester. Arrang. für das Pianoforte allein von Fr. Brissler. 17½ Ngr.
Hey, Jul., Op. 1. **Drei Lieder** für eine Männerstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
Nr. 1. *Reiterlied.* Die bange Nacht ist nun herum.
- 2. *»In der Nacht.«* Ich sass bei Nacht auf stiller Höh'.
- 3. *Trinklied.* Ohne Wein und ohne Minne.
Holstein, F. v., Op. 22. **Der Haideschacht.** Oper in drei Acten. Partitur 15 Thlr.
Köhler, L., Op. 158. **Etuden** in Tonbildern für Clavierschüler der Mittelstufe. 1 Thlr. 20 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Ouverturen für das Pianoforte zu 2 Händen. Nr. 1—7. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr.
Mozart, W. A., Opern. Vollständige Clavierauszüge nach der im gleichen Verlag erschienenen Partitur-Ausgabe. 8. **Roth cartonnirt.** Nr. 3. **Der Schauspieldirector.** 20 Ngr.
Schnaubelt, H., Op. 23. **Vier zweistimmige Gesänge** mit Pianoforte-Begleitung.
Nr. 1. **An Emma.** Weit in nebelgrauer Ferne. 15 Ngr.
- 2. **Lerche und Nachtigall.** Wie nur jauchzen rings die Lerchen. 15 Ngr.
- 3. Des Morgens in dem Thaue. 15 Ngr.
- 4. **Am Neckar, am Rhein!** O wär ich am Neckar. 20 Ngr.
Vogt, Jean, Op. 26. **Etude** Nr. 11, tirée des 12 grandes Etudes pour Piano. 7½ Ngr.
Weyermann, M., Op. 10. **Dritte grosse Sonate,** in E moll, f. Pianoforte und Violine. 2 Thlr. 7½ Ngr.

---

[214] Demnächst erscheint im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur:

SINFONIE
(C dur)
von
Joseph Haydn.

Partitur.	Orchesterstimmen.
Pr. 4 Thlr. 10 Ngr.	Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

---

[215] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Heinr. von Herzogenberg.

Op. 1. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Der Baronin Elisa Ransonnet gewidmet.) 20 Ngr.
Nr. 1. Die Wasserrose: »Die stille Wasserrose steigt aus dem blauen See«, von Em. Geibel.
- 2. O lüge nicht: »Ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht«, von H. Heine.
- 3. Der verzweifelte Liebhaber: »Studiren will nichts bringen«, von J. v. Eichendorff.
- 4. Stumme Liebe: »Liesse doch ein hold Geschick«, von N. Lenau.
- 5. Die blauen Augen: »Mit deinen blauen Augen siehst du mich lieblich an«, von H. Heine.
- 6. Im Grünen: »Im Wald im hellen Sonnenschein«, von Em. Geibel.
Op. 2. **Der verirrte Jäger:** »Ich hab' geseh'n ein Hirschlein schlank«, Ballade von J. v. Eichendorff für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Der Gräfin Resi Fünfkirchen gewidmet.) 7½ Ngr.

---

[216] Im Verlage der Unterzeichneten erschien soeben:
Rossbach, Dr. M. J., Physiologie und Pathologie der menschlichen Stimme. Auf Grundlage der neuesten akustischen Leistungen bearbeitet. Theil I. **Physiologie der Stimme.** Preis fl. 1. 45. oder Thlr. 1. —

Vorliegendes Werk wird in zwei Theilen complett sein. Der II. Theil »Pathologie der Stimme« erscheint binnen Jahresfrist. Als Ergänzung des I. Theils werden theils schematische, theils naturgetreue Abbildungen mit selbständig erklärendem Texte beigegeben werden.

Jeder Theil ist für sich verkäuflich.

A. Stuber, Buchhandlung in Würzburg.

---

[217] Im Laufe des Monats December c. erscheinen in meinem Verlage:

SONATE
für Pianoforte zu vier Händen
von
Albert Dietrich.
Op. 19.

SINFONIE
(D moll)
für grosses Orchester
von
Albert Dietrich.
Op. 20.

Partitur. Orchesterstimmen. Clavierauszug zu 4 Händen.
Leipzig und Winterthur.
J. Rieter-Biedermann.

---

[218] Soeben ist erschienen:

Handlexikon der Tonkunst.
Herausgegeben
von
Dr. Oscar Paul
(vollständig in 6 Lieferungen)
Erste Lieferung.
Preis einer Liefg. von 10 Bogen in gr. 8⁰-Format nur — 18 Sgr. —
Verlag von ***Herm. Weissbach*** in *Leipzig*.

---

[219] Bei *C. Weinholtz* in *Braunschweig* ist erschienen und durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Clavierstücke
von
FRANZ SCHUBERT
für
Violoncell und Pianoforte
bearbeitet von
Carl Richter.

Nr. 1. **Impromptu** Op. 90 Nr. 3 . . . . 10 Sgr.
- 2. **Andante** aus der Adur-Sonate (Nachlass) . . . . 15 -
- 3. **Polonaise** Op. 61 Nr. 1 . . . . 10 -
- 4. **Andante sostenuto** aus der Bdur-Sonate (Nachlass) 15 -

---

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. November 1869. **Nr. 45.** IV. Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XI.
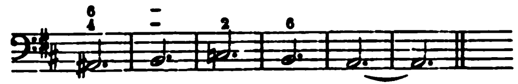
(Bonner Studien.) Ueber Beethoven's früheste Compositions-Uebungen und über den Unterricht in der Composition, den er in Bonn genossen, sind wir gar wenig unterrichtet. Die diesen Gegenstand betreffenden Mittheilungen und Ueberlieferungen sind uns so karg zugemessen, dass sich schwerlich daraus ein klares und zusammenhängendes Bild von der Art des Unterrichtes und der Studien gewinnen lässt. Dennoch wird es gelingen, einige nicht unwichtige Punkte sicher zu stellen und auch wohl einige theoretische Gegenstände, mit denen sich Beethoven in Bonn beschäftigt oder nicht beschäftigt haben kann, genauer zu bezeichnen, wenn man die wenigen vorhandenen Daten zusammenstellt und genau in Betrachtung zieht.

Unter den Lehrern, welche Beethoven in Bonn hatte, lässt sich nur einer namhaft machen, bei dem er einen einigermaassen eingehenden Unterricht in der Composition haben konnte. Dieser war Christian Gottlob Neefe, damals (seit October 1779) Musikdirector am Bonner Theater und Hoforganist daselbst.*) Beachtenswerth in Betreff des Unterrichts ist die bekannte, Beethoven betreffende Stelle, welche vorkommt in dem von Neefe am 2. März 1783 über die Bonner Tonkünstler geschriebenen und in Cramer's »Magazin der Musik« vom Jahre 1783 Seite 377 ff. abgedruckten Bericht. Besagte Stelle lautet wörtlich und vollständig:

»Louis van Betthoven, Sohn des obenangeführten Tenoristen (Johann v. B.), ein Knabe von 11 Jahren, und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, liesst sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt grösstentheils das wohltemperirte Clavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt, (welche man fast das *non plus ultra* nennen könnte,) wird wissen, was das bedeute. Herr Neefe hat ihm auch, sofern es seine übrige Geschäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbass gegeben. Jetzt übt er ihn in der Composition, und zu seiner Ermunterung hat er 9 Variationen von ihm fürs Clavier über einen Marsch in Mannheim stechen lassen. Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, dass er reisen könnte. Er würde gewiss ein zweyter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen.«

Also hat Beethoven vor dem 2. März 1783 von Neefe »einige Anleitung zum Generalbass« bekommen. Das Wort »Generalbass«, als Lehrgegenstand genommen, hat zu verschiedenen Zeiten einen verschiedenen Sinn gehabt. Man kann zweierlei darunter verstehen: 1) den Inbegriff der Regeln zur Begleitung eines bezifferten Basses; 2) die Lehre von der Zusammensetzung und Verbindung der Intervalle und Accorde, ohne oder mit Rücksicht auf das Generalbass-Spielen. Es kann aber das Wort »Generalbass« hier nur in dem Sinne genommen werden, in welchem es zur Zeit Neefe's genommen wurde. Damals verstand man darunter sowohl die Lehre von der Bezifferung (Signaturen), als die Lehre von der Harmonie.*)

Dass Beethoven frühzeitig die Signaturen kannte, ist selbstverständlich. Musste er sie doch kennen, als er im Juni 1782 Neefe's Stellvertreter als Organist in der Hofkapelle wurde und im Jahre 1783 die Stelle eines Cembalisten im Orchester des Theaters annahm.**) Ueberdies wird eine Kenntniss der Signaturen ausser Zweifel gestellt durch das Vorkommen bezifferter Bassstellen auf einigen Blättern, welche uns mit Compositions-Versuchen aus der frühesten Zeit Beethoven's erhalten sind und denen wir folgende Stelle entnehmen:



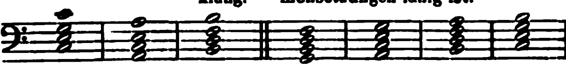
Was nun die eigentliche Harmonielehre betrifft, so interessirt es uns am meisten zu wissen, mit welchem System Neefe seinen Schüler bekannt machte: ob mit dem System der älteren Generalbass-Schulen, welches den Bass als Basis der Harmonie annimmt, oder mit dem von Rameau begründeten, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf deutschen Boden verpflanzten Fundamental-System, welches jede Harmonie auf einen Stamm- oder Fundamental-Ton bezieht. Man kann mit Recht annehmen, dass Neefe,

*) Neefe's und der anderen Lehrer wegen verweisen wir auf Thayer's Werk: »L. v. Beethoven's Leben«, Bd. I, S. 110 ff., 117 ff.

*) Vergl. Sulzer's Allgemeine Theorie, Artikel »Generalbass«.

**) W. C. Müller schreibt in der Leipziger Allg. Mus. Zeitung vom Jahre 1827: »Beethoven ward im 11. Jahre Cembalist im Orchester, d. i. der bei Symphonien den Generalbass begleitet«. Vergl. auch Thayer a. a. O. S. 118 ff., 122, 148.
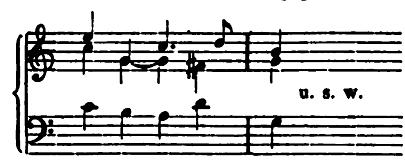
der wie er selbst sagt, »unter Hillern in Leipzig die Musik studirt« hatte, *) in derartigen theoretischen Dingen derselben Ansicht war wie Hiller. Johann Adam Hiller aber war ein entschiedener Anhänger des Fundamental-Systems.**) Die Annahme nun, dass Beethoven die Fundamental-Theorie kennen lernte, wird durch Folgendes bestätigt. Auf einigen Blättern, welche ein ungedrucktes Lied (»Die Klage« von Hölty) enthalten und welche der Handschrift nach einer sehr frühen Zeit, etwa 1785, angehören, kommt folgende Bemerkung von Beethoven's Hand vor:
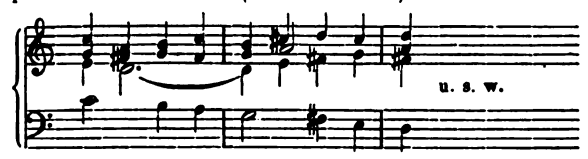


Diese Stelle, welche die zwei Fundamental-Accorde (Dreiklang und Septimen-Accord) mit ihren verschiedenen Intervall-Zusammensetzungen darstellt, ist dem 1773 erschienenen Buche Kirnberger's: »Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie« (S. 5) entnommen. Auf den nämlichen Blättern kommen auch Bemerkungen über den Einfluss der verschiedenen Notengattungen auf das Tempo und dergl. vor, bei denen Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (Th. 2, S. 106 ff.) benutzt ist. Das Vorkommen dieser Stellen ist jedenfalls ein Beweis, dass die wichtigsten Schriften Kirnberger's in Bonn zur Hand waren, mögen sie nun bei der »Anleitung« gebraucht worden sein oder nicht.

Hier ist denn einer besonderen Uebereinstimmung zwischen Theorie und Praxis zu gedenken. Beethoven verdoppelt in seinen Compositionen nicht selten einen Vorhalt durch seinen in einer unteren Stimme angebrachten Auflösungston, ohne viel Rücksicht darauf zu nehmen, welches Verhältniss der Vorhalt zum Basston hat. Beethoven's Vorgänger, Haydn und Mozart, sind in Betreff der Begleitung eines Vorhalts sehr sorgsam, und der strenge Satz gestattet einen mit seinem Auflösungston begleiteten Vorhalt nur, wenn er in Form einer None gegen den Bass vorkommt. Beethoven begleitet die Undecime mit der Terz, die Quartdecime (oder Septime) mit der Sext u. s. w. Gerade so lehrt es Kirnberger. Siehe seine »Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie«, S. 27. Es kann aus dieser Erscheinung nicht gefolgert werden, dass Beethoven durch Kirnberger auf die ungenirte Verdoppelung geführt wurde, wohl aber, dass ihm diese Eigenthümlichkeit durch Kirnberger nicht benommen und er darin nur bestärkt werden konnte.

Zur Harmonielehre gehört auch die Lehre von der Ausweichung. Dass die Ausweichung in Bonn ein Gegenstand besonderen Studiums war, wird sich nur dann behaupten lassen, wenn Arbeiten vorliegen, deren Beschaffenheit auf eine vorhergegangene theoretische Erörterung schliessen lässt. Solche Arbeiten sind vorhanden. Zu nennen sind die im Jahre 1789 geschriebenen und unter der Opuszahl 39 herausgekommenen zwei Präludien durch alle 12 Dur-Tonarten für Pianoforte oder Orgel. Beethoven geht im ersten Präludium von C-dur quintaufwärts nach Cis-dur, dann, ohne eine enharmonische Verwechslung vorzunehmen, durch vermittelnde zwischenliegende Tonarten (über Cis-moll, D-dur, H-moll, G-dur, C-moll, B-moll) nach Des-dur und von Des-dur quintaufwärts nach C-dur zurück. Im zweiten Präludium geht Beethoven im Quinten-Zirkel und mit enharmonischer Verwechslung der Tonarten Cis- und Des-dur zweimal durch alle Dur-Tonarten. Der Uebergang in eine nächste Tonart wird bewirkt im ersten Präludium meistens durch chromatische, im zweiten meistens durch diatonische Einführung des Leittons der zu erreichenden Tonart. Betrachtet man die Stücke genau und bemerkt man, wie bestimmt und zugleich beschränkend die darin zur Anwendung kommenden Mittel und Wege der Ausweichung sind: so kann man nicht zweifeln, dass eine bestimmte Aufgabe dabei gestellt war, mögen sie nun unter Neefe's Leitung geschrieben sein oder nicht. Wir halten beide Stücke für Uebungsstücke. Ob nach einem Lehrbuch gearbeitet wurde, wird sich schwer entscheiden lassen, besonders da man voraussetzen muss, dass der zu einem Kreisgang durch die Tonarten nöthige theoretische Apparat damals jedem tüchtigen Musiker bekannt war.*) Das Formular eines Zirkelganges, wie er bei Beethoven vorkommt, findet man in Adlung's (in zweiter Auflage von J. A. Hiller im Jahre 1783 herausgegebenen) »Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit«, § 103, Fig. 16. Die Einführung des Leittons einer zu erreichenden anderen Tonart auf verschiedenen Wegen lehrt Kirnberger im siebenten Abschnitt seiner »Kunst des reinen Satzes«. Eine Uebergangsformel, welche einer im zweiten Präludium Beethoven's häufig gebrauchten



einigermaassen ähnlich ist, stellt Abt Vogler in seiner »Kurpfälzischen Tonschule« (Mannheim 1778) auf.



Jedoch wirkt die Uebergangsformel Beethoven's befriedigender als die Vogler's, weil die Accorde, aus denen sie besteht, besser vertheilt sind.

Nachdem Neefe seinem Schüler einige Anleitung zum Generalbass gegeben, so heisst es in dem oben mitgetheilten Bericht weiter, »übt er ihn in der Composition«.**) Hier ist nun zu fragen: was ist unter dem Ausdruck »in der Composition üben« zu verstehen? An selbständige Compositionen kann dabei nicht gedacht werden. Die Compositionen, welche Beethoven in Bonn geschrieben, gehören, so weit sie uns bekannt sind, den verschiedensten Formen an und lassen im Ganzen keinen Lehrgang erkennen; einzeln betrachtet wird man ihnen, mit Ausnahme der erwähnten zwei Präludien und einiger anderen kleinen

*) Cramer's »Magazin« vom Jahre 1783 S. 381.

**) S. »Wöchentliche Nachrichten«, 2. Jahrgang S. 57, 248; 3. Jahrgang S. 17.

*) Ein fleissiger und damals bekannter Zirkelgänger war G. A. Sorge, dessen Arbeiten jetzt aber nicht zur Hand sind.

**) Schindler sagt (Biogr. I, S. 25): »Es ist gewiss, dass Beethoven's Kenntnisse in den harmonischen Wissenschaften zur Zeit, als der Unterricht bei Haydn begonnen, die Generalbass-Lehre nicht überschritten hatten«. Was Schindler hier unter »den harmonischen Wissenschaften« versteht, ist nicht ganz klar. Dass aber Beethoven, als er zu Haydn kam, etwas mehr kennen gelernt hatte als Generalbass, wird durch Neefe's Mittheilung ausser Zweifel gestellt und auch aus den weiteren Erörterungen hervorgehen.

Stücke, keinen didaktischen Ursprung beilegen können. Man wird überhaupt den Ausdruck »in der Composition üben« nicht gleichbedeutend mit »componiren« oder »componiren lassen«, sondern wörtlich und in dem Sinne nehmen müssen, in welchem er zu damaliger Zeit genommen wurde. Unter dem Worte »Composition«, als Lehrgegenstand oder als Sache der Uebung genommen, verstand man damals im engeren Sinne den einfachen Contrapunkt, im weiteren Sinne die Setzkunst überhaupt. Zu letzterer gehörten ausser dem einfachen Contrapunkt auch die Lehre von der Nachahmung, Fuge u. s. w.*) Es ist nun zu untersuchen, welcher Art die contrapunktischen Uebungen Beethoven's gewesen sein können.

*) In Sulzer's Theorie (Artikel: Contrapunkt) wird bemerkt, dass »man gegenwärtig (1771) von diesem (einfachen) Contrapunkt meistentheils unter dem Namen der Uebungen in der Composition spricht«. Man kann sich auch auf Inhalt und Titel einiger Lehrbücher berufen, z. B. auf Marpurg's »Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition« (1755), Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« (1790) u. s. w.

(Fortsetzung der »Bonner Studien« in der nächsten Nummer.)

Das Kunstpedal.

II.

Aus dem Vorigen wird man zur Genüge ersehen haben, dass Herr Zachariae durchaus ein Mann der Gegenwart ist und nicht mehr und nicht weniger bezweckt, als die vollkommene klangliche Ausbildung des modernen Claviers mit allen seinen Tugenden und Mängeln. Wir bemerken dies hier ausdrücklich, weil unsere älteren Clavier-Instrumente bekanntlich ein sehr ausgebildetes selbständiges Pedal besassen und die Kenner und Liebhaber des Alten desshalb vielleicht glauben möchten, Herr Zachariae wolle mit seinem »Kunstpedal« etwas davon erneuern. So wenig liegt dies in seiner Absicht, dass er jenes ältere Clavierpedal (wie aus seinem Buche erhellt) nicht einmal zu kennen scheint.

Folgen wir nun der Entwicklung seiner Idee des Kunstpedals.

»Es gilt — sagt er — ein Werk hinzustellen, das Jedem dient, der überhaupt nur der Kunst nachgeht, und welches Jeder ganz nach Maassgabe seiner Fähigkeiten zu verwerthen im Stande ist: dem Schwachen giebt es Wenig, dem Verständigen Viel, dem Künstler Alles. In diesem Sinne habe ich mein Werk ausgedacht, bei welchem es zugleich wesentlich darauf ankam, die hohen Anforderungen der Kunst mit den beschränkenden Bedingungen der Mechanik in Einklang zu bringen. Es giebt allerdings Grenzen, über welche man nicht hinausgehen darf, wenn man nicht der grauen Theorie verfallen und etwas hinstellen will, was in der Praxis kein frisches Leben gewinnen kann. Ich bin mir bewusst, diese Grenzen scharf beobachtet zu haben und gebe daher meine Einrichtung getrost der Beurtheilung preis. Es handelt sich um Folgendes: 1. Vollkommen reines Spiel. 2. Neues Spiel. Orchestrale Gestaltungen. 3. Verstärktes Spiel; insbesondere Verstärkung und Veredlung der mittleren und hohen Tonlagen durch akustische Mitwirkung der tieferen. 4. Neue Klangwirkungen; orchestrale Effecte.

1.

»Vollkommen rein ist unser Spiel bisher in den meisten Fällen nur dann gewesen, wenn wir das Pedal nicht gebrauchten. Auch bei dem Gebrauche desselben kann unser Spiel noch rein bleiben, so lange wir nur einfach Accorde angeben. Wo aber durch das Pedal ausgehaltene, begleitende Accorde sich mit melodiösen Figuren verbinden; wo die durchgehenden Töne erscheinen (und wo sind diese etwa nicht?): da beginnt auch die Unreinheit. Wir haben uns an das Uebel gewöhnt; Viele haben ihr Ohr förmlich dagegen abgestumpft; und im Allgemeinen lässt, durch den Glanz der Pedalwirkung verführt, auch das gebildete Ohr sich vieles gefallen. Das braucht aber nun nicht mehr so zu sein, denn indem das Kunstpedal durch die vielfache Gliederung der Dämpfung uns befähigt, alle diejenigen Stellen, wo wir melodiöse Figuren oder sonst durchgehende Noten zu spielen haben, von der Pedalwirkung auszuschliessen: bringt uns das Instrument die betreffenden Tonfolgen rein und in voller Klarheit zu Gehör. Jetzt hören wir, was wir sonst nie hören konnten (es sei denn bei einem Vortrag auf zwei Clavieren); jetzt erfahren wir erst, welcher Zauber darin gelegen sei, reine Tonfolgen zu vernehmen neben dem vollen Reiz der Pedalwirkung; und jetzt wundern wir uns, nachdem wir einmal die reine Ausführung irgend einer uns viel bekannten musikalischen Stelle gehört haben, dass unser Ohr die unreine so lange geduldig ertragen, ja sogar mit Befriedigung hinnehmen mochte.

»Sehen wir uns jetzt einmal das schon im ersten Kapitel erwähnte Notenbeispiel Nr. I an. Die Dämpfer sind durch das Kunstpedal von der Tiefe an bis zum eingestrichenen d^1 von den Saiten entfernt. Gerade so weit breitet sich der begleitende D dur-Accord aus. Er kommt in vollen, sanften Fluss, wird nicht gestört und verklingt allmälig; während die rechte Hand ihre Tonfiguren mit der grössten Sauberkeit auszuführen vermag.

»Ich setze diesem Beispiel ein anderes an die Seite: Nr. X, aus einem Marsche von Henselt. Kannst du mir sagen, lieber Leser, wie das mit unserer bisherigen Claviereinrichtung zu spielen sei? — Baumwolle in die Ohren! sonst geht es nicht. Welche schwere Fortschreitungen in der linken Hand! Die Gänge in der rechten dazu! und immer Pedal!! Denn was wäre diese Stelle eines pompösen Krönungsmarsches ohne den Glanz und die Fülle der Pedalwirkung?! — Nehmen wir mein Kunstpedal — und wir haben den Glanz und die Fülle, und die vollendete Reinheit der Ausführung dazu; wie solches durch den Druck der dicken und feinen Noten deutlich angezeigt ist. Ich bitte, dieses Beispiel recht genau anzusehen und gleich darauf zu achten, wie nicht nur die Bässe zum Forttönen angehalten werden, sondern wie auch bei der Führung der übrigen Stimmen die Pedalwirkung oft eintritt, um den Anschlag zu kräftigen, Bindungen zu vermitteln, u. s. w.

»Ich kann es mir nicht versagen, noch eine höchst merkwürdige Stelle aus einem Lied von R. Schumann hier anzuführen. Nr. XII. Man sehe und staune. Die Triolenfigur im Basse und die beiden mit der Melodie fortschreitenden Accorde: alles das muss in jedem Takte zusammen erklingen. Denn ohne Pedal ist diese Stelle gar nicht zu denken; sie schwände sonst zu einem Skelett zusammen und verlöre allen Sinn. Eine wahre Verklärung kommt über diese Stelle durch die Wirkung des Kunstpedals. Während die Quinte G_1 D in der Tiefe ganz ungestört vier Takte hindurch leise fortklingt, tritt die Triolenfigur mit aller Klarheit hervor. Zugleich wirkt das Pedal nach Gebühr für die rechte Hand; es bindet und scheidet, so dass für das feine Gehör auch nicht das Geringste zu wünschen übrig bleibt. Das ganze Lied, zart und duftig, enthält noch viel Aehnliches und gehört gewiss zu denjenigen Musikstücken, die schön gedacht, aber mit dem bisherigen Pedalmechanismus nimmermehr auszuführen sind.«

Diese Proben haben wir aus den vielen gegebenen Beispiel-Erläuterungen gewählt. »Aber sehen wir nun auf weitere Folgen, so finden wir: Die Idee des Kunstpedales bezweckt auch

2.

»Ein neues Spiel. Ein neues Spiel wäre es überhaupt schon zu nennen, dass wir jetzt Alles vollkommen rein zur

Darstellung zu bringen vermögen; was vordem nicht der Fall war. Allein wir kommen weiter. Neue Mittel bringen auch neue Ideen; neue Ideen treiben zu neuer Gestaltung. Unser Mechanismus durchbricht die gewohnten Schranken und führt uns auf ein weit grösseres Gebiet der musikalischen Bethätigung. Oder sollte etwa in der erlangten Herrschaft über die Töne kein Aufruf gelegen sein, von dieser Herrschaft nun auch einen möglichst ausgedehnten Gebrauch zu machen?! —

»Fangen wir mit dem zunächst Liegenden an.

»Das früher Unmögliche ist jetzt leicht: wir können mit der weit ausgreifenden Pedalwirkung das strengste *staccato* verbinden, und demgemäss schon die Auffassung und den Vortrag der uns vorliegenden Musikstücke modificiren, aber auch Neues in diesem Sinne schaffen. Wir haben es also sofort mit einem Effect zu thun, der die günstigste Verwendung zu finden vermag. Mit diesem eng verbunden ist der andere, welcher dadurch entsteht, dass wir mit einem strengen *staccato* nun auch ein durch Pedalwirkung vermitteltes *legato* in Verbindung setzen können. In den Notenbeispielen II und III sieht der Leser dies angedeutet.

»Es deutet sich auch hier wiederum an, wie die neue Einrichtung den denkenden Spieler ermächtigt und hiermit zugleich verpflichtet, unendlich oft da von der Pedalwirkung den ausgedehntesten Gebrauch zu machen, wo dies bisher unmöglich war. Für die musikalische Ausführung eröffnet sich eine neue, ausserordentlich reiche Quelle, und Vieles tritt jetzt unter einen ganz anderen Gesichtspunkt. —

»Jeder, der nur einmal streng über das Wesen der Claviermusik nachgedacht hat, muss wissen, dass es mit der Notenschrift eine ganz eigene Sache ist: Man kann nicht Alles schreiben, was man sagen möchte; und umgekehrt, muss man Manches schreiben, was man lieber nicht sagen möchte. Schüttle nicht den Kopf, freundlicher Leser! Ich will mich gleich näher erklären, und zwar mit Notenbeispielen; denn auf diesem Wege verstehen wir uns am leichtesten.

»Nr. XXXVII bringt uns den Anfang des dritten Satzes der grossen Beethoven'schen Sonate in C-dur. Da sehen wir gleich die erste Bassnote, das grosse *C*, als Achtel geschrieben. Mit Hilfe des Pedals klingt zwar der Ton bis zum Ende des zweiten Taktes fort; dann aber muss die Dämpfung wegen des Accordwechsels die vorher erregten Saiten zur Ruhe bringen. Hierbei wird auch das grosse *C* erstickt und kann für die beiden folgenden Takte nicht mehr ins Leben gerufen werden. Ebenso ist es mit dem Contra-G_1, welches gleichfalls als Achtel-Note geschrieben, im 9. und 10. Takte wirksam erscheint, dann aber wieder verloren geht. Im 13. Takte tritt dieses G_1 wieder als Achtel auf, bleibt bis zum Ende des 14. Taktes in Kraft, um dann für die nächsten acht Takte nicht mehr hörbar zu werden. Derselbe Fall tritt ein bei der Wiederholung des Themas vom 31. Takte an, wo das *C* und später das *G* als Sechszehntheile notirt sind. Bei der dritten Wiederholung des Themas mit dem Triller erscheint das grosse *C* mit dem kleinen als Sechszehntel und verschwindet sofort, wenn man nicht gar die ganze C dur-Tonleiter durch zwei volle Octaven hin mit aufgehobener Dämpfung spielen will.

»Ich glaube, nirgends Widerspruch zu finden, indem ich behaupte: Wenn Beethoven diese ganze Stelle für das Orchester geschrieben hätte, so würde unter allen Umständen das grosse *C* als ein langgezogener Strich des Contrabasses erschienen sein, so dass dieser Ton gleich vom ersten Takte bis zum achten ununterbrochen seine Dauer bewahren konnte. Ingleichen hätte sich das G_1 vom 9. Takte bis zum 22. fortgezogen. Aehnlich im Folgenden; wie ich solches mit Noten angezeigt habe.

»Der Componist hat also nicht Alles beschreiben können, was er nach seiner musikalischen Idee gern hätte sagen mögen. Die mangelhafte Claviereinrichtung stand ihm dabei entschieden im Wege.

»Das Kunstpedal bringt Alles auf einen anderen Punkt. Es stellt vorab an den Pianisten die Forderung, durchaus nicht Alles so zu spielen, wie da auf dem Papiere geschrieben steht, sondern mit gewissenhafter Prüfung und mit lebendiger Phantasie das herauszulesen, was der Componist hat sagen wollen. Es appellirt somit ganz bedeutend an die musikalische Intelligenz. Und was ist jeder Vortrag ohne eine solche?! Der Einwand, dass hierdurch eine Zügellosigkeit der Ausführung entstehen und dem Spieler, zum Nachtheil des Componisten, eine allzugrosse Freiheit in der Auffassung des Musikwerkes gegeben werden könnte, erscheint mir als ein gänzlich unbegründeter. Wer kann überhaupt zu aller Zeit den Tonsetzer davor schützen, dass sein Werk von Flachköpfen übel behandelt werde?! Für den tüchtigen Componisten ist es vielmehr ein Gewinn, dass das, was er geschaffen und so weit als möglich durch seine Aufzeichnungen festgesetzt hat, nun auch Andere zu tiefem Nachdenken und zu freier Auffassung anrege. Der künstlerischen Individualität muss ja doch unter allen Umständen, und gerade im höchsten Interesse der Kunst selbst, ein möglichst weiter Spielraum gelassen werden.

»Jedes Musikstück, auch das unscheinbarste, kann mehr oder weniger eine neue Behandlung für sich in Anspruch nehmen, um vollständig zu seinem musikalischen Recht zu kommen. Dem strebsamen Clavierspieler erwächst die unabweisbare Aufgabe, jedes Tonwerk, jede einzelne Stelle von diesem neuen Gesichtspunkt aus recht gründlich zu betrachten, und sich zu fragen, ob und wie eine vollkommenere, der Idee des Componisten mehr entsprechende Darstellung zu ermöglichen sei. Und wer sucht, wird überall finden. Oft liegt das Bedeutsame ganz nahe und lässt sich schon beim ersten Ueberblick erkennen; und sehr häufig ist auf eine höchst einfache und leichte Art schon eine ganz erhebliche Wirkung zu erzielen, welche das bisher Erreichte weit hinter sich lässt. Je grossartiger und feiner allerdings ein Musikstück angelegt ist; je verwickelter die Passagen, je rascher der Accordwechsel: desto schwieriger ist es auch, gleich das Rechte zu finden; aber darum desto lohnender die Arbeit. Bedeutsame Lieder-Transcriptionen, wie z. B. diejenigen der Schubert'schen Lieder von F. Liszt, bieten ein ganz ausgezeichnetes Feld für das neue Spiel. Aber auch das einfachste Mendelssohn'sche Lied ohne Worte wird sich nicht weniger dankbar erweisen. Der Spieler, indem er sich von den alten Gewohnheiten loszumachen sucht, soll das Clavierstück ansehen wie eine kleine Partitur, deren verschiedene Stimmen er nun mit den neuen Mitteln auf das Zweckmässigste zu verwenden hat. Ganz unwillkürlich wird ihm bei seinem Nachdenken das Orchester mit seiner Freiheit und Beweglichkeit vorschweben, und ehe er sichs versieht, führt ihn das Kunstpedal durch das neue Spiel zu

»Orchestralen Gestaltungen. Und da hätten wir denn, was die neuere Zeit schon vielfach in den Compositionen erstrebt hat. In der That verdient auch, wie früher schon bemerkt wurde, das Clavier der Gegenwart, besonders der klang- und gesangvolle Flügel eine Behandlung, bei welcher alle Form- und Ton-Schönheiten in vollem Maasse zur Geltung kommen können.

»Wenn aber schon die nach der Idee des Kunstpedals vorgenommene Einrichtung der vorhandenen Claviermusik-Werke unwillkürlich zu orchestralen Gestaltungen hinleitet: um wie viel mehr müssen wir dazu kommen, wenn wir im Bewusstsein der gegebenen Mittel nun auch Neues schaffen. Nach dem bisher Ausgeführten kann es keinem Zweifel unterliegen, dass für die Composition ganz neue Bahnen gebrochen sind. Das Arrangement von Orchesterwerken für Clavier kann ein anderes sein; und manche schöne Idee, die sonst in den Papierkorb wandern oder für Orchestersatz aufgehoben werden musste, findet jetzt ihre Verwirklichung.«

Folgt wieder eine Reihe von Beispielen.

»Genug der Beispiele zum Beweis, dass das Kunstpedal sowohl dem reproducirenden Pianisten, als auch dem Neues schaffenden Tonsetzer die orchestralen Gestaltungen ganz nahe legt. Der Letztere muss den Stoff dazu aus sich herausholen; der Erstere findet denselben reichlich in den bereits vorhandenen Tonwerken. Und indem er diesen fertigen Stoff zu ordnen, zu bilden, in neuer Weise durch »neues Spiel« zu beleben sucht: wird er, der Reproducirende, unwillkürlich auch theilweise zum schaffenden Musiker. Er darf, ja! er muss sich manche Aenderungen an dem ihm vorliegenden Tonstück erlauben, sobald er nach gewissenhafter Prüfung die feste Ueberzeugung hat, dass dies zum Vortheil der Kunst und im Sinne des Componisten geschehe. Ich habe in meinen Skizzen in gedrängter Kürze die Möglichkeit der mannigfaltigsten Ausführungen angedeutet. An musikalischen Stellen, welche sich hierzu bieten, wird es Demjenigen niemals fehlen, der zu suchen und seinen eigenen Geist zu bethätigen weiss.«

Wir haben den Herrn Verfasser ruhig ausreden lassen, ohne ihm ins Wort zu fallen, müssen aber jetzt doch sagen, dass, wenn irgend Etwas geeignet sein könnte, uns gegen seine Pedalverbesserung einzunehmen, es das sein würde, was er über die Freiheit und Subjectivität der Auslegung sagt, welche dem ausführenden Pianisten auch bei den längst gedruckten, allbekannten Werken zustehen soll. Beim Festhalten an dem, was auf dem Papiere steht, handelt es sich um viel wichtigere Dinge, als der Verfasser meint. In der Kunst ist zunächst das Object rein zu bewahren, alles weitere findet sich dann schon.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Theodor Drath, Musiktheorie enthaltend **Elementar-, Harmonie- und Formenlehre** in kurzgefassten Erläuterungen, Regeln, Notenbeispielen und Uebungsaufgaben. Berlin, Adolph Stubenrauch, 1870. IV und 348 Seiten.

Der Text vorliegenden Werkes ist nur von geringem Umfange (S. 1—102), da der grösste Theil des Bandes (S. 103—348) von zahlreichen Notenbeispielen eingenommen wird. Der Verfasser beginnt mit einer kurzen, etwa eine halbe Seite füllenden Einleitung, welche ich hier ganz hersetze: »Das Wort »Musik kommt her von dem griechischen Wort Musa. Musen »nannten die Griechen gewisse Göttinnen: des Gesanges: »Eräto, der Tonkunst: Eutĕrpe, der Dicht- und Schauspiel»kunst: Melpōmene für die Tragōdie (das Trauerspiel), Thalīa »für die Komödie (das scherzhafte Gedicht und Lustspiel), »Kallīope für das Epos (Heldengedicht); der Tanzkunst: Terpsī»chore; der Geschichte: Klīo; der Astronomie (Sternkunde): »Urānia; der Beredsamkeit: Polyhȳmnia. — Mūsikē hiess jede »der genannten Künste und Wissenschaften, Mūsicōs ein Pfle»ger derselben, bis man später der Tonkunst allein den sonst »allgemeinen Begriff (!) Musike gab. Sonach ist Musik die »Tonkunst oder die Kunst, durch gesetzlich ver»bundene Töne auf das menschliche Gemüth ein»zuwirken. Sie besteht, wie jede Kunst, aus Theorie »(nach dem Griechischen: Beschauen, Betrachten, also Kunst»einsicht) und Praxis (nach dem Griechischen: That, »Handlung, also Kunstfertigkeit). Musiktheorie ist »demnach der Inbegriff der Lehren und Regeln zum Verstehen »und Erzeugen von Tonstücken. Sie besteht im weiteren Sinne »a) aus der Akustik, d. i. die Lehre von der physikalischen »Entstehungsart der Töne, b) aus der Canonik, d. i. die »Lehre von der mathematischen Bestimmung der Töne und »Tonkörper, c) aus der eigentlichen Theorie der Ton»setzkunst, d. i. die Lehre von der Verbindung der Töne »zu Tonstücken. Letztere und zugleich die Musiktheorie im »engeren Sinne umfasst a) die Elementar-, b) die Harmonie»und c) die Formenlehre.« — Dies ist die Einleitung. — Den Anfang derselben, dass uns nämlich der Herr Verfasser alle neun Musen der Reihe nach aufzählt und hierbei bekundet, dass ihm die bekannten metrischen Zeichen für Länge und Kürze (– ◡) unbekannte Dinge sind, wollen wir ihm gern verzeihen. Was schadet es, wenn er Erāto statt Erăto, Melpōmene statt Melpomĕne, Eutĕrpe (man könnte ja Eūterpe lesen!!), Terpsīchore statt Terpsichŏre und sogar mūsikōs schreibt? — Mit dergleichen Dingen nehmen es nun einmal die Herren Musiker heut zu Tage nicht so genau und werden sogar ernstlich böse (wie wir vor Kurzem an Herrn A. Reissmann das Vergnügen zu sehen hatten), wenn man sich untersteht, solche Dinge zu bemerken. Das Bedenkliche an Herrn Drath's Einleitung ist aber, dass der Verfasser sich gar nicht einmal klar ist, was zur Theorie und was zur Praxis der Kunst gehört. Wie wohl hätte er gethan, wenn er bei seiner mit allen neun Musen beginnenden griechischen Einleitung irgend einen alten griechischen Musiker zu Rathe gezogen und sich überzeugt hätte, dass schon die Alten ein viel klareres Verständniss für die Scheidung der Theorie von der Praxis einer Kunst besassen, als wir an Herrn Drath sehen. Hätte derselbe z. B. den vor ungefähr anderthalb Jahren erschienenen und vor Kurzem hier angezeigten Aristoxenus von P. Marquard nur flüchtig durchblättert, so würde ihm sicher aufgestossen sein, dass die Tonsetzkunst (die Composition) in die Praxis der Kunst, nicht aber in die Theorie gehört. Die Theorie soll uns über das Wesen und die Beschaffenheit des Rhythmus und der Harmonie Belehrung und Aufschluss geben, die Praxis zeigt dagegen, wie Rhythmus und Harmonie in der musikalischen Composition zur Anwendung zu bringen sind. Hiernach ist nicht nur der Titel des Buches schlecht gewählt, sondern auch die Einleitung höchst unklar, ein Bild wunderbarer Begriffsverwirrung. Eine ähnliche Confusion spricht nun fast aus jeder einzelnen der folgenden Erklärungen. — Der erste Paragraph soll uns eine Erklärung des Tonsystems geben und lautet wörtlich: »§ 1. Tonsystem. Die Tonik ist die allge»meine Tonlehre, oder die Lehre vom Tone und seinen Bezie»hungen. Ton (lat. *tonus*, griech. *tonos*) ist ein Klang von be»stimmter Höhe und (?!) Tiefe. Die Musik benutzt nicht alle »nur möglich erzeugbaren, sondern nur eine beschränkte An»zahl Töne. Neuere Pianofortes haben 85 Töne (in 7 Octaven), »Orgeln mit 32 — 1 Fuss-Register 109 Töne (in 9 Octaven). »Der Inbegriff aller musikalisch anwendbaren Töne heisst Ton»system.« Diese Definition sagt garnichts! denn wenn man von einem Tonsystem spricht, so sind doch wohl zuerst die Verhältnisse der Töne unter einander festzustellen, wobei zu zeigen ist, dass dieselben in einem wohlgeordneten Zusammenhange stehen. Stattdessen unterhält uns der Verf. damit, dass es Pianofortes mit 85 und Orgeln mit 109 verschiedenen Tönen geben kann! Die Tonverhältnisse sucht uns der Verfasser erst im § 5 »Tonleiter« zu beschreiben, wo er, um ja wieder möglichst unklar zu sein, mit der gleichschwebenden chromatischen Tonleiter beginnt, dann eine enharmonische mit doppelten Namen nennt und erst von dieser zur Diatonik übergeht. Aber auch jetzt fasst er das diatonische System nicht in seinem Zusammenhange (und als Grundlage der verschiedenen Octavengattungen) auf, sondern giebt uns getrennt eine Erklärung von Dur: 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1, $\frac{1}{2}$ (*c—d—ef—g—a—hc*) und von Moll: 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$ (*a—hc—d—ef——gis–a*), als wolle er absichtlich jede richtige Auffassung des diatonischen Geschlechts bei seinen Lesern unterdrücken. Nachdem der Verfasser sich nun in ähnlicher Weise über Rhythmik, Melodik, Dynamik, Harmonielehre u. s. w. ausgesprochen, kommt er auch (S. 40) auf die Kirchentonarten. Sein Kapitel enthält aber nichts als eine schwache Wiedergabe der Marx'schen Lehre dieses Gegenstandes, die doch nun endlich beseitigt sein sollte. Da lesen wir, dass ein Kirchenton durch ein Kreuz (♯) in die Quinte transponirt die Hypo-Tonart und durch ein *B* (♭) in die Quarte transponirt die Hyper-Tonart geben soll! Da lesen wir auch wieder einmal die unsinnige Lehre von den charakteristischen Tönen u. s. w. —

Die Krone des ganzen Werkchens ist aber jedenfalls das als Anhang beigegebene Kapitel »Etwas über die neudeutsche Musikschule«. Nachdem wir in der Einleitung von den neun Musen ausgegangen sind, im Buche selbst Tonsysteme, Kirchentonarten, Instrumental- und Vocalmusik durchlaufen haben, erfahren wir in diesem Anhange, wie sich die Kunst im Laufe der Zeiten so herrlich entwickelt hat. Und so gestaltet sich dies letzte Kapitelchen wie von selbst zu einer Apologie Richard Wagner's und Franz Liszt's. Bei dieser Gelegenheit werden uns auch die Kunstgesetze dieser

Schule plausibel gemacht, von denen ich einige hervorhebe: Das Tonsystem besteht aus zwölf gleichen halben Tönen (die Diatonik ist also so gut wie beseitigt). Einem consonirenden Accord kann ohne Verwandtschaftsrücksicht jeder andere consonirende Accord folgen (man denke sich also z. B. den Cisdur- und dann den Gmoll-Accord, oder den Fdur-Accord und darauf den Asmoll-Accord; Alles das ist in der neudeutschen Schule erlaubt!). Parallele Quinten sind nur stufenweise (nicht sprungweise) verboten. Die Stärkegrade (*p* und *f*) sind auffallender als sonst zu scheiden. Die Enharmonik wird besonders empfohlen u. s. w. — Hr. Drath scheidet mit folgendem Schlusswort von seinem Leser: »Prüfet Alles und das Beste behaltet!« — (es heisst aber »und das Gute behaltet«! — es lässt sich freilich nicht leicht sagen, was an Herrn Drath's Buch das relativ Beste ist, absolut gut dürfte aber sehr wenig sein). — »Ohne blindlings nur das Alte »zu verehren, zolle man auch dem berechtigten Neuen, wie »dem bewährten Alten, in verständiger Weise seine Würdi»gung. Der Schüler vermeide ebenso unschöne Quinten- und »Octaven-, als geschmacklose Secunden-, Terzen-, Sexten- »und Septimenfolgen und steile sich durch freie Dissonanzbe»nutzung nicht auf gefährliche Klippen. Der Tonsetzer aber »verstehe harte Dissonanzen durch Bindungen weicher und »fliessender zu machen und charakteristisch bezeichnende Me»lodie- und Harmoniefolge, trotz verweichlichter Ohren und »eigensinniger Theorien, rechtzeitig anzuwenden. Nur der »Meister erlaube sich zur wahrheitsgetreuen Schilderung seiner »inneren Seelenzustände, ohne befangene Doctrin, jedes zweck»entsprechende Mittel; denn der Meister kann die Form zer»brechen.« *H. B.*

Erklärung,

den musikalischen Nachlass Otto Jahn's betreffend.

Von den verschiedensten Seiten ergehen an mich Anfragen, was aus den von Otto Jahn für seine Biographien Haydn's und Beethoven's gesammelten Materialien geworden sei; von den letzteren ist auch bereits in öffentlichen Blättern die Rede gewesen. Ich gebe darüber in Folgendem kurze Auskunft.

Ein besonders werthvoller Theil jener Materialien bestand in authentischen Copien entlegener, schwer zugänglicher Compositionen, sowie von Briefen; Copien, welche Jahn theils selber hatte anfertigen lassen, theils den uneigennützigen Bemühungen kundiger Freunde verdankte. Alle diese Abschriften nebst den gedruckten Compositionen sind nach Jahn's eigener Anordnung bei seiner musikalischen Bibliothek belassen worden und mit der ganzen Bibliothek in den Besitz der Herren Antiquare Jos. Baer in Frankfurt, Max Cohen und Sohn und Matth. Lempertz in Bonn übergegangen.

Die übrigen Sammlungen enthalten einzelne Notizen, Abschriften von Documenten, Ausschnitte aus Zeitschriften und dergl. Die Haydn betreffenden Sammlungen hatte Jahn selbst bereits dem künftigen Biographen Haydn's, F. Pohl in Wien, dem seine Sammlungen sehr werthvolle Stücke verdankten, mitgetheilt; ähnlich war er mit den Beethovenmaterialien Thayer in Triest gegenüber verfahren. Ausgearbeitet ist kein Stück der Biographie, wenn auch der Plan derselben in Jahn's Kopfe vollkommen feststand und auch im Einzelnen das Meiste bereits innerlich verarbeitet war. Als nun Jahn im August dieses Jahres in Erwartung seines nahen Todes seine sämmtlichen Papiere ordnete, beabsichtigte er jene Materialsammlungen, da sie doch in dieser Gestalt keinem Anderen nützen könnten, zu vernichten. Indessen gestattete er mir schliesslich die Aufbewahrung, und ging auf meinen Vorschlag ein, da die Sammlungen bei mir ganz unbenutzt liegen würden, eine Benutzung von Seiten Unberufener aber nicht stattfinden sollte, den Herren Pohl und Thayer, wenn diese Werth darauf legen sollten, die Haydn'schen und Beethoven'schen Materialien zu weiterem Gebrauch mitzutheilen. Beide Herren sind auf dies Anerbieten eingegangen, und dürfen somit Alle, welche sich für den Verbleib jener Vorarbeiten interessiren, versichert sein, dass dieselben den treuesten und kundigsten Händen anvertraut sind.

Tübingen, October 1869. Prof. Ad. Michaelis.

Anmerkung. Herr Professor Michaelis ist der Neffe des verstorbenen Otto Jahn. *D. Red.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** (Schluss.) Für das vierte Abonnement-Concert stand Frau Schumann und eine junge Sängerin, Frl. Regan, in Aussicht, welche (Schülerin der einst sehr gefeierten Unger-Sabatier) während der letzten Saison in London schöne Erfolge errang. Leider waren beide Damen durch Erkrankung an ihrem Herkommen gehindert. Der von der Concertdirection in aller Eile geschaffte Ersatz war, wenigstens in Bezug auf die junge Clavierspielerin, Frl. Fichtner aus Wien, kaum als ein Ersatz zu betrachten. Diese junge Dame spielte mit ziemlicher Keckheit, aber in durchaus unfertiger Weise, Beethoven's Esdur-Concert, leidlicher zwei Solostücke: Nocturne von Chopin und Etude von Rubinstein. Es muss als ein arger Missgriff bezeichnet werden, dass man dem hiesigen Gewandhauspublikum dergleichen zu bieten wagte. Eine Schülerin des hiesigen Conservatoriums, welche sich unterstände, ein Beethoven'sches Concert derartig zu maltraitiren, würde man schwerlich je zu einer öffentlichen Prufung zulassen. Wir besitzen hier in Frl. Hauffe und Frl. Hering zwei tüchtige und beliebte Clavierspielerinnen, die bei allen Erfolgen, welche sie ausserhalb Leipzigs errangen, viel zu selten Gelegenheit finden, sich vor dem heimischen Publikum zu produciren. Das bescheidene Glück, bei plötzlichem Absagen eine im Programm entstandene Lücke auszufüllen, sollte man unseren einheimischen Kräften wenigstens nicht noch schmälern durch das Herbeirufen auswärtiger Mittelmässigkeiten. Frl. Stefan aus Strassburg fuhrte sich beim Publikum durch zwei Gesangsvorträge ein. Die junge Dame besitzt eine nicht grosse aber angenehme und wohlgeschulte Sopranstimme und sang eine Arie aus »Acis und Galatea« von Händel in anmuthender Weise. Weniger glücklich war die Wahl der Arie aus Halévy's »Musketieren der Königin«, welche an die technische Fertigkeit der jungen Sängerin zu hohe Ansprüche stellte und ausserdem etwas unfrei zu Gehör kam. Der Schwerpunkt dieses Abends lag in den Orchesterwerken. Beethoven's Ouvertüre zu »Leonore« (Nr. III) stand an der Spitze des Programms und zündete in gewohnter Weise. Grosses Interesse erregte eine neue Symphonie in D-moll von Albert Dietrich, Hofkapellmeister in Oldenburg. Es war erfreulich zu bemerken, wie das Publikum, das sich sonst nur durch Sololeistungen zu lebhafteren Beifallsbezeigungen hinreissen lässt, sich mehr und mehr an dem Werke erwärmte, nach jedem Satze in sich immer mehr steigernden Applaus ausbrach und zum Schluss den Componisten sogar zweimal hervorrief. Es ist das ein Erfolg, dessen sich seit langen Jahren hier keine neue Composition rühmen durfte, und der um so erfreulicher ist, da das durch und durch gesunde und tüchtige Werk ihn in vollem Maasse verdient. Die besonders auch durch frische melodische Gestaltung wirkende Symphonie wird demnächst im Verlage von J. Rieter-Biedermann erscheinen und dann wohl auch in diesen Blättern die ihr gebührende kritische Würdigung finden.

Der Dirigent der Euterpe-Concerte hat beim Beginn der Saison immer einen schweren Stand, da in jedem Winter das Orchester aus neuen Elementen zusammengesetzt werden muss. Um so gewagter musste es erscheinen, dass Herr Volkland, selbst dem Orchester so neu wie dieses ihm, das erste Concert auch mit einer hier noch nicht gehörten Ouvertüre (Prometheus von Bargiel) eröffnete. Aber der junge Feldherr verstand es, seine Truppen ins Feuer zu führen und tüchtig zusammen zu halten, so dass das interessante und schwierige Werk, dem es leider an Einheitlichkeit fehlt, in recht würdiger Weise wiedergegeben wurde. Auch die Ausführung von Schumann's Dmoll-Symphonie war, wenn auch nicht tadellos, doch sehr anerkennenswerth. Als Solisten hörten wir in diesem Concert Frl. Mary Krebs und Herrn E. Scaria vom Hoftheater zu Dresden. Frl. Krebs spielte sehr jugendlich frisch das Dmoll-Concert von Rubinstein, alle Schwierigkeiten dieses Stücks mit Sicherheit bewältigend, und ferner eine Anzahl Nippsachen alter und junger, bekannter und unbekannter Componisten, nämlich Stücke von Rameau, L. Hartmann, H. Seeling, Jadassohn und J. Raff. Herr Scaria bewies durch Vortrag der Bass-Arie aus der »Schöpfung« und der grossen Scene des Lysiart aus Weber's »Euryanthe«, dass er,

seit wir ihn hier nicht hörten, mit Erfolg bemüht war, den Klang seines machtvollen Organs zu veredeln und es mehr und mehr der Kunst dienstbar zu machen. Die von ihm gesungenen Lieder von L. Hartmann und Gounod, obwohl in ihrer sentimentalen Haltung nicht gerade für den robusten Klang einer Bassstimme passend, wurden vom Publikum mit lebhaften Acclamationen aufgenommen. Die Räume des alten Theaters, in denen die Euterpe-Concerte jetzt stattfinden, haben sich in akustischer Hinsicht nicht ungünstig erwiesen. Vielleicht würden die Saiteninstrumente noch an Klangfülle gewinnen, wenn es etwa durch einen Ausbau der Bühne in den Zuschauerraum hinein gelänge, sie weiter nach der Mitte hin vorzuschieben. Jedenfalls bietet das neue Local den Vortheil, dass auch weniger Bemittelten um einen verhältnissmässig geringen Preis Gelegenheit geboten wird, gute Musik zu hören.

* **Leipzig.** (Oper.) Unsere Oper kommt noch immer aus den Ausnahmezuständen nicht heraus. Noch immer lässt ein anständiges, den Anforderungen Leipzigs genügendes Repertoire auf sich warten, trotzdem es nicht an tüchtigen Kräften fehlt, um ein solches herzustellen. Wir besitzen in Frau Peschka-Leutner eine vielseitige und coloraturgewandte Sängerin, für das erste dramatische Fach ist Frl. Schneider eine nicht zu verachtende Kraft. Mit herrlichen Stimmmitteln begabt ist Frl. Zimmermann, die für jugendlich dramatische Rollen engagirt wurde, während Frl. Lehmann für Soubretten- und Coloraturpartien eine anmuthige Stimme, ächt künstlerische Gesangsweise und ein feines, belebtes Spiel mitbringt. In dem volltönenden, kräftigen Alt des Frl. Borrée aber findet jedes Ensemble eine wirksame Stütze. Steht auch das männliche Personal dem weiblichen nicht ganz ebenbürtig gegenüber, so ist es immerhin ausreichend, den grössten Theil unserer klassischen und neueren deutschen Opern würdig zu besetzen. Aber wohin sind die Zeiten, wo sämmtliche Mozart'sche Opern auf dem Repertoire standen? Wie lange haben wir auf eine Wiederaufnahme von »Don Juan« und »Figaro's Hochzeit« vergeblich gewartet? Im Sommer, der Zeit der Urlaube und Gastspiele, glaubte man sich bescheiden zu müssen. Dann kam die Messe, welche ausser unzähligen Aufführungen von Wagner's »Rienzi« (als Messoper glänzend inscenirt) und Offenbach's »Grossherzogin von Gerolstein«, (!) nur Bekanntes und oft Gehörtes brachte, und auch jetzt, wo die Messzeit längst vorüber, wird es noch nicht anders. Die Aufführung des »Rienzi« war allerdings eine durchaus vorzügliche, für hiesige Verhältnisse glänzende. Unser Heldentenor Herr Gross verhalf der vorwiegend declamatorisch gehaltenen Titelrolle zu ihrem vollen Rechte, während die Damen Zimmermann und Schneider als Irene und Adriano Vortreffliches leisteten, und auch die kleineren Partien genügend besetzt waren. Möchte die Direction, anstatt mit Vorliebe zu französischen Machwerken zu greifen, nun auch bald daran gehen, Wagner's »Fliegenden Holländer«, »Lohengrin« und »Die Meistersinger« in Angriff zu nehmen. Mag man sich zu Wagner's Werken stellen wie man will, das wird Jeder zugeben, dass die Bühne einer Musikstadt wie Leipzig sie als epochemachende Werke nicht ignoriren und todtschweigen darf. Von Glück darf man sagen, dass noch unter der vorigen Direction Mozart's »Zauberflöte« mit neuen Decorationen und Kostümen in Scene ging. Dadurch ist diese Oper zu der Würde eines Cassenstücks erhoben oder vielmehr degradirt worden und so auf dem Repertoire erhalten. Aus der trefflichen Besetzung dieser ein grosses Personal erfordernden Oper ist zu ersehen, was mit unseren tüchtigen Kräften erreicht werden kann. Frau Peschka ist eine prachtvolle Königin der Nacht. Hoffentlich wird, nachdem die verehrte Künstlerin von ihrem Unwohlsein genesen ist, die uns seit so lange versprochene »Entführung aus dem Serail« in Scene gehen.*) Doch nein — erst werden wir Donizetti's neueinstudirten »Don Pasquale«, wie man versichert eine von des welschen Meisters besseren Opern, zu überstehen haben. Das Gastspiel eines Fräul. Pichler vom Stadttheater zu Breslau brachte Wiederholungen von Lortzing's »Waffenschmied«, von Nicolai's »Lustigen Weibern« und: »Die Zauberflöte«. Leider erwies sich die anmuthige junge Künstlerin mehr schauspielerisch als gesanglich begabt, dazu kam noch die Untugend eines fast durchgängigen Zuhochsingens, wodurch namentlich die Pamina des Gastes für jedes musikalische Ohr ungeniessbar wurde. Frl. Pichler haben wir ausserdem ein Geschenk von mehr als zweifelhaftem Werth zu danken: die Reprise von Ambroise Thomas' Oper »Mignon«, die im vorigen Sommer bei Gelegenheit des Gastspiels von Frl. Ehnn zuerst in Scene ging und nun hoffentlich auf Nimmerwiederkehr entschwindet. Ein solches frivoles und fadenscheiniges Machwerk ohne Saft und Kraft, aber ausgestattet mit allen Ansprüchen des »Interessantseinwollens« sollte man keinem deutschen Publikum zumuthen. Eine überaus anständige Aufführung des »Fidelio« war eine Oase in dieser Repertoire-Dürre. Fehlte auch Frl. Schneider in der Titelrolle die gemüthliche Vertiefung, welche diese Partie verlangt, so sang sie dieselbe doch musikalisch correct und mit wahrer Hingebung. Frl. Lehmann war eine liebliche Marzelline, die Herren Gross, Behr, Lehmann, Rebling, Schmidt in den Partien des Florestan, Rocco, Pizarro, Jaquino und Don Fernando sichtlich bemüht, ihren Platz auszufüllen. Wie es heisst, ist man dabei, Cherubini's »Medea« einzustudiren. Das wäre endlich einmal eine Mannesthat! Darauf sollen zwei Werke hiesiger Componisten in Scene gehen: »König Manfred« von Carl Reinecke und »Der Haideschacht« von F. v. Holstein.

*) Ist bereits zur Aufführung gelangt.

* **Berlin.** (Joachim's Quartettsoiréen.) ф Herr Professor Joachim, welcher seit dem Herbste unserer Stadt angehört, giebt in diesem Winter im Saale der Singakademie mit den Herren Schiever, de Ahna und W. Müller einen Cyklus von vier Quartettsoiréen, deren erste Sonntag den 31. October stattfand. Es hatte sich ein zahlreiches, elegantes Publicum eingefunden, welches den Herrn Concertgeber mit Applaus empfing. Nachdem die nöthige Stille im Saal eingetreten, wurde der Abend mit Haydn's reizendem Fdur-Quartett (Ries'sche Ausgabe Nr. 64) eröffnet, worauf Mozart's Dmoll-Quartett folgte; den Schluss machte das grösser angelegte Beethoven'sche Cdur-Quartett. Die Reinheit der Intonation und die ungemeine Sicherheit und Schönheit des Zusammenspiels erregte allgemeine Bewunderung. Das Publikum folgte mit gespannter Aufmerksamkeit und gab seinen Beifall durch lautes Applaudiren und Bravorufen nach jedem einzelnen Satze zu erkennen. Das *Scherzo* des Mozart'schen Quartetts wurde sogar mit Ungestüm *da capo* verlangt. Der entschiedene Beifall, mit welchem diese Quartettsoiréen begrüsst wurden, gewinnt noch eine besondere Bedeutung dadurch, dass derselbe zugleich der in diesem Herbste eröffneten Hochschule für ausübende Tonkunst zu Gute kommt. Sämmtliche vier Herren sind an derselben die Lehrer für Saiteninstrumente und veranstalten die genannten Concerte sozusagen als eine Corporation.

* **München.** Am 4. Novbr. nahmen die Concerte der musikalischen Akademie wieder ihren Anfang und zwar unter Wüllner's Leitung, welcher vorläufig mit der Direction dieses Instituts, wie auch der Oper, betraut wurde, bis sich ein Ersatzmann für beides gefunden hat. Als solchen nennt man jetzt den Kapellmeister Levy in Karlsruhe, der die hiesige Oper leiten und damit wesentlich an Bülow's Stelle eintreten würde. In dem erwähnten Akademie-Concerte trat eine Tochter des bekannten Tanzcomponisten Gungl, Virginie Gungl, auf und erntete allgemeinen Beifall; ausser Liedern sang sie auch eine grosse Arie aus Lachner's bester, obwohl schon fast vergessener Oper »Catarina Cornaro«.

* **Karlsruhe,** 1. Nov. Die musikalische Saison dieses Winters hat mit einem Concert unseres Hoforchesters und einer Quartett-Soirée in sehr erfreulicher Weise begonnen. Das erstere war durch Frau Clara Schumann ausgezeichnet, welche Beethoven's Gdur-Concert und einige Phantasiestücke ihres Mannes in klassischer Vollendung vortrug. Es war nur billig, dass die vierte Symphonie (D-moll) von Schumann darauf folgte, welche das Orchester ganz vortrefflich ausführte. Dazwischen wurde eine Anzahl von Liebesliedern für vier Stimmen gesungen, welche J. Brahms neuerdings componirt hat und als Manuscript für diesen Zweck zur Verfügung stellte. Es sind kleine, sehr ansprechende Gedichte von Daumer, zum Theil nur etwa acht Zeilen lang, ernsten und heiteren Inhalts, welche als Quartette mit vierhändiger Clavierbegleitung in Walzerform gebracht sind. Die Composition enthält einen solchen Reichthum der glücklichsten musikalischen Gedanken und einen so anmuthigen Wechsel von einfacher Melodie und eingehenderer Durchführung, dass der Beifall sehr lebhaft war, einige Lieder wiederholt werden mussten und der gerade anwesende Componist stürmisch gerufen wurde. — Die vier Quartettspieler unseres Orchesters brachten Haydn's Bdur- und Beethoven's Cmoll-Quartett. Ausserdem aber spielte Brahms sein neuestes Quintett für Clavier und Streichinstrumente. Das durchweg ernste, dabei sehr leidenschaftliche Werk machte einen sehr tiefen Eindruck und wurde mit lautem Beifall aufgenommen.

* Die Händelgesellschaft versandte vor einigen Monaten das Oratorium Debora als Band 29 der Gesammtausgabe. In den nächsten Wochen werden zwei weitere Bände erscheinen, die zwölf Orchesterconcerte (*Concerti grossi*) und das Utrechter Te Deum und Jubilate, welche mit dem genannten Oratorium zusammen den zehnten Jahrgang bilden. Die Ausgabe ist hiermit auf 31 Bände angewachsen. Die Anschaffung ist Einzelnen und Vereinen wesentlich dadurch erleichtert, dass die Bände in beliebigen Fristen genommen, auch einzelne, zu Aufführungen nothwendige Werke vorweg bezogen werden können.

ANZEIGER.

[220] Soeben erschien im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur:

Romanzen
aus
L. Tieck's Magelone
für eine Singstimme mit Pianoforte
von
Johannes Brahms.
Op. 33. Heft 3, 4, 5 Preis à 1 Thlr.

---

[221] Werke von

HECTOR BERLIOZ
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Sommernächte.
(Les Nuits d'été.)
Sechs Gesänge
von *Th. Gautier* ins Deutsche übertragen von *P. Cornelius*
für
eine Singstimme mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.
Op. 7.
Preis Partitur 3½ Thlr. Klavier-Auszug 1½ Thlr.

Romeo et Juliette.
Sinfonie dramatique
avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Recitatif choral composée d'après la Tragédie de Shakespeare.
Op. 17.
Preis Partition de Piano par *Th. Ritter* 4½ Thlr. netto.

OUVERTURE
du
Corsaire.
Op. 21.
Arrangement pour Piano
par
H. G. de Bülow.
à 2 ms. Preis 20 Ngr. — à 4 ms. Preis 1 Thlr.

---

[222] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lustige Musikanten.
Gedicht von J. von Eichendorff,
für Männerchor
mit willkürlicher Begleitung von vier Hörnern
componirt von
AUGUST WALTER.
Op. 18.
Partitur u. Stimmen compl. 1 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen à 5 Ngr.

Drei Lieder
(Gedichte von Emanuel Geibel)
für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
AUGUST WALTER.
Op. 19.
Für Bariton oder Mezzo-Sopran. Für Tenor oder Sopran.
Preis à $17^1/_2$ Ngr.
Inhalt:
Nun die Schatten dunkeln. — Frühlingslied. — Wie die Stunden leise fluten.

---

[223] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Edmund Friese.
Schottische Volkslieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet.

Heft I. 15 Ngr.

Nr. 1. Am Strand des Doon: »Du schöner Strand am Stromeshang«, von R. Burns.
- 2. Afton Wasser: »Zieh' leis, holdes Bächlein«, von R. Burns.
- 3. John Anderson: »John Anderson, mein Herz«, nach R. Burns, deutsch von G. Pertz.
- 4. Meine Nannie ist fort: »Nun hüllt sich der Lenz in sein grünes Gewand«.
- 5. »Komm unter den Plaid«, aus dem Schottischen von A. Corrodi.
- 6. Die Blumen des Waldes: »Ich sah wie das Glücke im Lächeln barg Tücke«, Trauergesang auf die Schlacht von Floddenfield, von Mrs. Alison Cockburn.

Heft II. 15 Ngr.

Nr. 7. »Mein Herz ist im Hochland«, von R. Burns.
- 8. Hochland's Marie: »Ihr Ufer, Berg' und Ström' rings um Montgomery's Thurm und Wälle«, von R. Burns.
- 9. Logan's Höh'n: »Wie blühend, Logan, war dein Rand«, von R. Burns.
- 10. Todesgesang: »Du grünende Erde, ihr Himmel, lebt wohl«, von R. Burns.
- 11. Pibroch von Donuil Dhu: »Donuil Dhu's Kriegsgesang!« Kriegsgesang der Hochländer von W. Scott.
- 12. Flora Macdonald's Klage um den Prinzen Charlie Stuart: »Fern über den Hügeln im grünenden Kraut«, aus dem Schottischen von A. Corrodi.

Hierzu eine Beilage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. November 1869. **Nr. 46.** IV. Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XI.

(Fortsetzung der »Bonner Studien«.)

Manche Lehrer nehmen oder haben die Uebungen im Contrapunkt nur vorgenommen in der von der älteren italienischen Schule ausgegangenen Satzart, welche in der Schulsprache unter dem Namen des strengen Satzes bekannt ist. Es muss hier die Frage aufgeworfen werden: hat Beethoven in Bonn den strengen Satz kennen gelernt? Die Frage wird sich beantworten lassen, wenn man Folgendes in Erwägung zieht.

Der strenge Satz war zu Neefe's Zeit in Norddeutschland, Berlin vielleicht ausgenommen, vollständig ausser Curs gesetzt.*) Das einzige Lehrbuch, welches den strengen Satz behandelte und welches auch in Norddeutschland bekannt war, war der »*Gradus ad Parnassum*« von J. J. Fux. Das Studium dieses Werkes wurde jedoch nur als ein Special-Studium betrachtet. Seinem allgemeinen Gebrauch stand entgegen, dass Fux die alten pythagoräischen Rechnungen (die Canonik) zur Grundlage seines Systems gemacht und sowohl die Solmisation als die alten Kirchentonarten beibehalten hatte, — Alles Dinge, die damals in Norddeutschland längst abgethan waren und von welchen, den Uebersetzer Mizler und seine Anhänger ausgenommen, keiner von den Männern, die das theoretische und kritische Ruder führten, Etwas wissen wollte.**) Erst mit dem Bekannt- und Bekannterwerden der Werke Palestrina's und anderer alter Meister gegen Ende des vorigen und zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts kam der strenge Satz allmälig zu Ehren und man erkannte seine Brauchbarkeit für die Schule.*) Das erste Lehrbuch, welches den strengen Satz dem neuen Tonart-System gemäss behandelte, war Albrechtsberger's 1790 in Leipzig erschienene »Anweisung zur Composition«.

Vergegenwärtigt man sich nun Neefe's Lebens- und Bildungsgang, so kann man nicht annehmen, dass er sich je eingehend mit dem strengen Satz befasst habe.**) Es ist nicht denkbar, dass er mit Beethoven Uebungen im strengen Satz vorgenommen habe. Es ist im Gegentheil nichts Anderes von ihm zu erwarten, als dass er nach derjenigen Lehr- und Satzart vorging, welche unter dem Namen des reinen Satzes bekannt geworden ist und damals an der Tagesordnung war.***) Als die besten Lehr-

*) Es wäre die Aufgabe einer besonderen geschichtlichen Abhandlung, diese kurz ausgesprochene Behauptung zu beweisen. In Ermangelung einer solchen verweisen wir auf einige Stellen in einem Aufsatz in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1801 (3. Jahrgang), S. 302—306, 437; ferner auf Mattheson's »Vollkommenen Capellmeister«, S. 74, § 37 und 38, Kirnberger's »Gedanken über die verschiedenen Lehrarten«, S. 4 und 8; Abt Vogler's »Choral-System«, S. 6, 60 ff. u. s. w.

Es ist auch wohl nöthig zu bemerken, dass der Ausdruck »strenge Schreibart« von den norddeutschen Theoretikern immerfort gebraucht wurde, jedoch verstanden sie darunter nicht den oben gemeinten strengen Satz, sondern diejenige Schreibart, in welcher Bindungen und wenig Verzierungen vorkommen. Vergl. Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, Th. I, S. 80; Koch's »Lexikon« vom Jahre 1802, S. 334 ff.

**) Wir lassen hier den Lehrer und Freund Neefe's sprechen. J. A. Hiller sagt in den »Wochentlichen Nachrichten« vom Jahre 1768, S. 2 und 10: »Man nehme immer das Ohr zum Richter musikalischer Schönheiten an. — Dass diese Wissenschaft (die arithmetische und mathematische Theorie der Musik) nöthig sey, um glückliche Componisteln zu machen, läugnen wir im ganzen Ernst«. In seiner »Anweisung zum Violinspielen« nennt er (S. 82) die Solmisation »ein gar armseeliges und gebrechliches Ding«. Den alten Kirchentonarten ruft er (S. 76) nach: »*Requiescant in pace!*« — Der Kampf Mattheson's wider die Solmisation und die alten Tonarten ist bekannt.

Es ist wohl selbstverständlich, dass man einsichtsvoll genug war, das Charakteristische der Tonarten bei vielen evangelischen Kirchenmelodien zu wahren. Damit war aber nicht im mindesten eine Anerkennung des strengen Satzes ausgesprochen. Auf den metrischen Choral, wie er zu jener Zeit beschaffen war, waren die Gesetze der strengen Schule über die Behandlung der Dissonanzen etc. nicht anwendbar. Die einfach harmonische und die figurirte Behandlung des Chorals, wie wir sie z. B. bei J. S. Bach finden, ist nicht den Regeln des strengen Satzes gemäss.

*) Fördernd war eine von Burney um 1790 herausgegebene Sammlung von Compositionen Palestrina's und anderer alter Meister. Vergl. Gerber's »Lexikon«, Bd. 2, S. 68. — In der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 13. Juni 1810 wird gesagt, dass »die Aufmerksamkeit der Freunde der Tonkunst jetzt wieder mehr als seit langer Zeit auf die ältesten herrlichen Werke italienischer und deutscher Meister gerichtet« sei. Als Beilage wird dann ein Stück von Palestrina mitgetheilt.

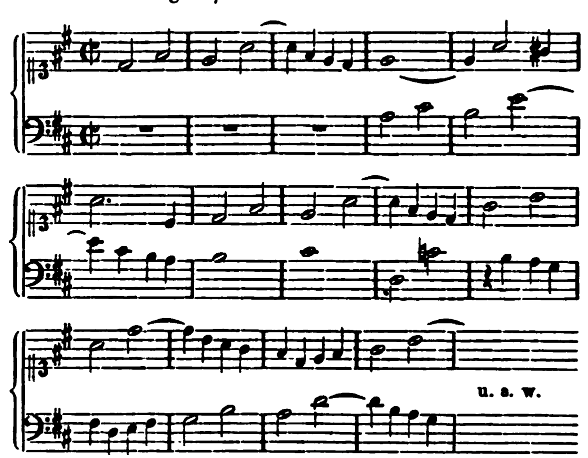
**) Neefe sagt in seiner Selbstbiographie (Leipz. Allg. Musikal. Ztg. I, 243): »Das meiste hab' ich in der Folge aus Marpurg's Anleitungen und aus C. P. E. Bach's Versuch gelernt«. Jedoch kann man nicht sagen, dass Neefe hierbei an Marpurg's »Handbuch« und an dessen »Abhandlung von der Fuge« gedacht habe. Später nennt er noch Sulzer's »Theorie«. Ueber J. A. Hiller sagt er: »Er ist die Quelle, woraus ich meine bessern musikalische Kenntnisse geschöpft«. Nun, Hiller war ein Aristoxener, ein entschiedener Anhänger der neuen und ein Gegner der alten Schule, ein Verehrer Hasse's, dann aber auch Haydn's und Mozart's.

***) Die »Reinigkeit« des Satzes in der Musik ging Hand in Hand mit der Reinigung der deutschen Sprache. Charakteristisch ist die, dass Fux sein Werk in lateinischer Sprache schrieb, während des

bücher des reinen Satzes galten: Marpurg's »Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition« (1755—1760), J. Riepel's Schriften (1752 ff.) und Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (1774 und 1776).*) Ob nun Neefe eins von diesen Büchern und welches er gebraucht, ist nicht nachzuweisen. Eben so wenig ist Etwas darüber zu sagen, in welcher Folge und Form die Uebungen vorgenommen sein mögen. Das ist im Grunde auch ziemlich einerlei, denn die Bücher stimmen in einigen Dingen, die uns als die wichtigsten erscheinen, überein. Sie stimmen darin überein, dass die Theorie sich im Einklang mit der Praktik befinden müsse, eine Forderung, welche der strenge Satz von sich weist, welcher aber Neefe, auch wenn er kein Lehrbuch gebraucht und ein eigenes System aufgestellt hat, sich nicht wird haben entziehen können. Sie stimmen ferner überein in einigen an einen contrapunktisch reinen Satz zu stellenden Forderungen. Die Lehrbücher des reinen Satzes theilen den Contrapunkt nach alter Weise ein in zwei Gattungen: in den gleichen und ungleichen oder verzierten Contrapunkt. Bei beiden Gattungen wird im Allgemeinen gefordert (denn von den besonderen Regeln muss hier abgesehen werden), dass die gegen einen gegebenen Gesang oder gegen ein Subject contrapunktirende Stimme selbständig geführt werde. Beim ungleichen Contrapunkt wird verlangt, dass eine Figur oder ein Motiv festgehalten und die contrapunktirende Stimme zu einer selbständigen Figuralstimme ausgebildet werde. Ferner wird gelehrt, dass durch Regelung der Rhythmen, durch Beobachtung des Ebenmaasses und der Cäsur eine contrapunktirende Stimme zu einer rhythmisch gegliederten selbständigen Melodie auszubilden sei. Man sieht, dass der reine Satz sich der unserer Musik eigenthümlichen Figuration mehr nähert als der strenge Satz.

Die Vermuthung nun, dass Beethoven auf diese und andere Forderungen des reinen Satzes abzielende Uebungen gemacht habe, gewinnt an Gewissheit, wenn sich nachweisen lässt, dass jene Forderungen in denjenigen Compositionen, welche der Zeit vor dem Unterrichte angehören, wenig oder gar nicht erfüllt sind, in denjenigen aber, welche nach Beginn des Unterrichtes geschrieben wurden, immer mehr in Erfüllung gehen. Dies lässt sich nun nachweisen.

In den Variationen über einen Marsch von Dressler, welche Neefe in seinem Bericht vom 2. März 1783 als erschienen erwähnt und welche der Zeit vor dem Unterricht angehören, zeigt sich keine Spur von polyphonem Wesen, geschweige contrapunktisch selbständiger Stimmenführung. Es sind Figural-Variationen der einfachsten Art; wir sehen überall nur eine harmonisch oder melodisch figurirte Oberstimme mit Begleitung, eine begleitete Einstimmigkeit. — Die drei dem Kurfürsten von Köln gewidmeten, im Jahre 1783 erschienenen Clavier-Sonaten zeigen wohl hier und da Keime einer selbständigen Stimmführung, erheben sich aber im Ganzen und was contrapunktisches Wesen anbetrifft gar wenig über die Stufe, welche die Variationen einnehmen. — Eine wahrscheinlich im Jahre 1782 und ziemlich gleichzeitig mit den drei Sonaten geschriebene (ungedruckte) zweistimmige Fuge für Orgel, welche so anfängt:*)



zeigt zwar in den gegen einander auftretenden Stimmen eine gewisse Selbständigkeit, eine wirkliche Zweistimmigkeit, jedoch zeigt sich diese Selbständigkeit gar gliedermännisch abhängig und beeinflusst von Vorbildern, und dann ist die Behandlung der Intervalle zum Theil so wider alle Regeln, dass man daraus nur den Beweis einer mangelnden systematischen Uebung im Contrapunkt schöpfen kann. — Ein Fortschritt ist in den im Jahre 1785, also etwa 2 bis 3 Jahre nach Beginn des Unterrichts bei Neefe geschriebenen drei Quartetten für Clavier und Streichinstrumente bemerkbar. Die theils harmonische, theils melodische Figuration hat an Mannigfaltigkeit und die Führung der häufig selbständig gegen einander auftretenden Stimmen hat im Vergleich zur Fuge sehr an Reinheit und an Freiheit in der Benutzung der Intervalle gewonnen. Immer selbständiger wird die Stimmführung und immer mannigfaltiger die Figuration in den nun folgenden, später geschriebenen Werken, namentlich in dem um 1787 geschriebenen Präludium in F-moll,**) in den zwei Präludien Op. 39, in dem Rondo Op. 129 (»Die Wuth über den verlornen Groschen«) und endlich in den spätestens im Jahre 1790 geschriebenen Variationen über Righini's Ariette »*Venni Amore*«. Allerdings darf man mit einigen in diesen Werken hier und da vorkommenden schlechten Octaven-Parallelen, Querständen u. dgl. nicht rechten.

---

norddeutschen Musiker, Mattheson voran, für die reine deutsche Sprache eintraten.

*) J. A. Hiller bezeichnet in den »Wöchentlichen Nachrichten« vom 11. Juli 1768 Riepel's Lehrbücher, von denen bis dahin fünf Kapitel erschienen waren, und Marpurg's »Handbuch« als die beiden Bücher, welche verdienen »in den Händen aller zu seyn, welche gründliche Einsichten in das Wesentliche der Musik und der guten reinen Composition zu erlangen trachten«. Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« war damals noch nicht heraus.

*) Das Manuscript hat die Ueberschrift: »Eine zweystimmige Fuge, verfertigt von Ludwig van Beethoven im Alter von 11 Jahren«.

**) Ich bin im Besitz eines Exemplars der ältesten Ausgabe des Präludiums, auf welchem von fremder Hand bemerkt ist: *à l'âge de 15 ans*«. Auf dieser Angabe beruht unsere Annahme, dass es um oder im Jahre 1787 componirt wurde. Wir würden keinen Grund haben, der Angabe Glauben zu schenken, wenn nicht dieselbe Hand sich an anderem Orte wiederfände und sich da als durchaus zuverlässig erwiesen hätte. Sehr wahrscheinlich ist das Datum dem verloren gegangenen Original-Manuscript entnommen. — Auf einem ebenfalls alten Exemplar des später zu erwähnenden Menuets in Es-dur (Nr. 28) für Clavier kommt von derselben Hand die Bemerkung vor: »*dans l'âge de 13 ans*«. Demnach ist anzunehmen, dass der Menuet um 1785 geschrieben wurde.

(Fortsetzung der »Bonner Studien« in der nächsten Nummer.)

Das Kunstpedal.

II.

(Schluss.)

Nachdem vorhin das reine und sodann das orchestral erweiterte Spiel beleuchtet sind, kommt der Verfasser

3. auf das verstärkte Spiel zu sprechen, welches durch das neue Pedal bewirkt werden soll.

Er sagt: »Wenn ich von Verstärkung rede, so bitte ich von vornherein den werthen Leser, diesen Ausdruck nicht einseitig zu fassen und ja nicht allein an grosse Tongewalt und an die den Concertsaal erfüllenden Kraftäusserungen des Instrumentes zu denken.

»Sehen wir denn nun einmal zu, was in dieser Beziehung das Kunstpedal Neues zu leisten vermag.

»1) Eine Tonverstärkung entsteht in gewissem Sinn für das Ohr schon dadurch, dass bei der durch das Kunstpedal zu bewirkenden reinsten Ausführung die Melodie- und Passagen-Töne ganz klar nach einander abklingen, ohne sich gegenseitig in ihrer Erscheinung zu stören. Da ist keine Verwirrung, kein unzuträgliches Gemisch. Jeder Ton tritt, wenn auch nur für den kürzesten Augenblick, selbständig auf, ohne von anderen zur Hälfte erdrückt zu werden. Es ist nun eine oft erprobte Thatsache, dass der klare und bestimmte Ton, auch wenn er an sich schwach ist, auf eine weit grössere Entfernung hin gehört wird und im Gehöre einen entschiedeneren Eindruck hinterlässt, als derjenige, der mit anderen vermischt eine trübe Schallmasse bildet, welche leicht unbeachtet bleibt. Und so lässt denn die reinigende Kraft des Kunstpedales jeden Ton in Melodie und Passage, wenn auch nicht streng materiell gefasst, so doch in höherem musikalischen Sinn als verstärkt erscheinen, insofern derselbe besser zu der ihm gebührenden Geltung kommt.

»2) Eine Verstärkung des Spiels wird aber auch wesentlich dadurch erzielt, dass wir jetzt mit Hilfe der neuen Einrichtung zu tausend Malen von der Pedalwirkung den ausgedehntesten Gebrauch da machen können, wo uns dies nach der früheren Spielweise streng untersagt sein musste. Da wir es jetzt nicht mehr mit einer nur als festes, untheilbares Ganze erscheinenden, wohl aber mit einer reich gegliederten und leicht beweglichen Dämpfung zu thun haben: so können wir nicht nur viele Töne, die sonst kurz verklingen mussten, zu einem weit frischeren Leben bringen, sondern wir können dieselben auch auf längere Dauer, als sonst, am Leben erhalten, was gerade beim Clavierinstrument, wo die Töne so vielfach auf gegenseitige Unterstützung angewiesen sind, von ganz ausnehmendem Vortheil ist. Es ist selbstredend, dass wir hierdurch für unseren Vortrag eine weit grössere Masse von wirklich klingenden und singenden Tönen bekommen; dass uns gewissermaassen eine reichere Zahl von Instrumentisten für unsere musikalische Ausführung zur Disposition gestellt ist; und dass also durch den Zuwachs an Harmonie das Spiel an Kraft und Ausdruck bedeutend gewinnt.

»Es kommt in Claviermusikstücken ausserordentlich oft vor, dass nach kraftvollen, durch Pedalwirkung zum höchsten Glanz erhobenen Stellen plötzlich eine Cadenz auftritt: eine Reihe meist in den hohen Lagen rasch dahin fliessender Töne, die irgend einen Ruhepunkt in der Haupthandlung des Stückes mit allerlei Zierfiguren und Aehnlichem ausfüllen. Hier tritt dann nicht selten der Umstand ein, dass diese Tonfiguren, von keinem durchklingenden Accord getragen, um so mehr abfallen, das heisst, gänzlich matt und wirkungslos dastehen, je mehr Kraft und Wirkung vorher entfaltet worden war. Bisher sah man sich selten in der Lage, diesen Unglücklichen aufzuhelfen, da die vielen durchgehenden Noten (chromatische Läufe etc.) meist den Gebrauch des Pedals verhinderten. Jetzt ist es in vielen Fällen ein Leichtes, mit einem durch das Kunstpedal ausgehaltenen Accord diesen Verlassenen Halt und Stütze zu verleihen.

»3) Kommen wir zu einem dritten Punkt, so lässt sich weiter sagen, dass eine ganz bedeutende Verstärkung des Spiels auch durch die grössere Freiheit entsteht, welche jetzt den Händen für ihre Bethätigung gegeben ist. Indem das Kunstpedal der Hand, ja oft beiden Händen zu gleicher Zeit nachhilft und diese theilweise ersetzt: befähigt es den Spieler, weit grössere Tonmassen ins Feld zu führen. Die Hand, welche ihr Geschäft des Aushaltens der Töne dem Pedal übertragen hat, eilt weiter, um anderswo zu arbeiten, um eine neue Stimme ins Leben zu rufen, oder um sich mit ihrer Gefährtin zu gleichartigem Wirken, zur Verdoppelung der Intervalle zu verbinden. Es giebt also Massen-Entfaltung. Und die Beispiele für orchestrale Gestaltungen, welche ich früher angeführt habe, dienen auch hier. Dort handelte es sich um neue Formen und um deren Beweglichkeit; hier gilt es den Klangmassen und ihrer intensiven Wirkung. (Nr. XXV—XXXV u. s. w.)

»Was in dieser Beziehung zu leisten ist, wird allerdings hauptsächlich erst in neuen, mit besonderer Berücksichtigung des Kunstpedals geschriebenen Compositionen und in den Arrangements von Orchestersachen zur allgemeinen Geltung kommen. Der Flügel kann hier bei eigens darauf angelegten Sätzen eine Machtfülle entfalten, die ganz erstaunlich ist und welche die Grenze seiner bisherigen Kraftentwicklung weit überschreitet. Dabei möchte ich noch eins beachtet wissen, was zur Verstärkung des Spiels auch bisweilen das Seinige beiträgt. Ich meine den Anschlag, oder deutlicher gesagt, die Möglichkeit, manche musikalische Stellen jetzt anders, als bisher, auszuführen: mit einem anderen Fingersatz, mit anderen Handbewegungen, ja vielleicht gar mit einer anderen Hand. (Ein kleines Beispiel, Nr. XVI im 2. und 4. Takt.) Dadurch kann der Anschlag, welcher bei schwierigen Stellen unsicher, matt oder auf irgend eine Weise behindert war, nun bestimmt, fest, markig werden, und eine ganz andere Triebkraft auf die Saiten äussern, als zuvor. Die linke Hand hatte zum Beispiel einen Gang, der ihr grosse Schwierigkeiten machte. Unter günstigen Umständen nimmt die rechte, die sich auf eine kleine Weile durch Pedal vertreten lässt, ihr denselben ab und führt ihn, bei ihrer grösseren Gewandtheit, ohne Anstrengung und dabei viel deutlicher aus. Ein andermal hat die Rechte eine Ausführung in Terzen, Sexten oder in Octaven zu übernehmen, vor welcher ihr auch bangt. Die Töne kommen nicht gleichmässig genug heraus; die rechten Bindungen fehlen, und manche Taste behauptet, blos von dem Finger flüchtig berührt, aber nicht angeschlagen worden zu sein. Da fragt die Rechte bei der Linken an, ob sie nicht vielleicht einen Augenblick freie Zeit gewinnen könne, um ihr zu helfen. Die Linke richtet ihrerseits eine Bitte an das Kunstpedal; und da sich dieses sehr willfährig zeigt, so übernimmt sie gerne von dem Terzen-, Sexten- oder Octaven-Gang die eine ihr zunächst liegende Hälfte, so dass jetzt alles flott und mit dem gehörigen Ausdruck von Statten geht. Wieder ein andermal hat die Hand einen Ton (vielleicht mit dem kleinen Finger oder mit dem Daumen) auszuhalten und soll zu gleicher Zeit eine Zierfigur (Doppelschlag, Triller) oder etwas Aehnliches zu Stande bringen. Das hält hart. Da übergiebt sie nun den lästigen Ton dem gutmüthigen Pedal zur Aufbewahrung und entledigt sich dann ihrer Aufgabe mit Leichtigkeit.

»4) Ich gehe jetzt zu einem vierten Punkt über, für welchen ich die Aufmerksamkeit des geneigten Lesers ganz besonders in Anspruch nehmen muss. Es handelt sich nämlich hier um die Verstärkung und Veredlung der mittleren und der hohen Töne des Instruments durch die

akustische Mitwirkung der tieferen Tonlagen. Das klingt etwas mysteriös. Und wenn auch der in der Akustik Bewanderte alsbald merkt, worauf ich hindeute: so hat doch den Meisten die Sache bisher ganz fern gelegen. Um so mehr bedarf sie einer gründlichen Erläuterung.

»Es giebt kein Instrument, welches eine so herrliche Akustik in sich schliesse, als das Clavier. Hier ist Alles vereinigt: die grösste Menge Ton erzeugender Körper (die Saiten) und ein Resonanzgebäude, welches die Schwingungen aufnimmt und zur Geltung bringt. Darum kommt es wesentlich darauf an, die hier gebotenen Vortheile im reichsten Maasse zu benutzen. Ein Hauptzauber des Clavierinstruments liegt (was merkwürdiger Weise Viele gar nicht wissen) in der freien Entfaltung des Freundschaftsverhältnisses der Töne zu einander. Dieses Freundschaftsverhältniss ist um so inniger, je reiner das Instrument gestimmt ist. Reinste Stimmung wird daher bei allen hier folgenden Erörterungen unbedingt vorausgesetzt.«

In diese akustischen Erörterungen, die sehr ausführlich gegeben sind, können wir dem Verfasser nicht folgen, sondern müssen die Leser auf das Buch selber verweisen. Herr Z. zeigt sich auch hierin als lebhaft empfindend und phantasievoll — vielleicht zu phantasievoll. Die eingehende ausführliche Darlegung rechtfertigt der Verfasser damit, dass er sagt: »Es handelt sich hier um durchaus neue Gesichtspunkte, die nicht so ganz auf der Oberfläche liegen und für deren gründliche Beachtung die Bahn erst gebrochen werden muss«. (S. 55.) Und wir möchten durch dieselben Worte auch unseren Wunsch nach einer möglichst nüchternen phantasielosen Darstellung gerechtfertigt sehen.

Endlich

4.

ist noch der letzte Punkt zu besprechen, nach welchem das Kunstpedal auch »auf die Erzeugung neuer Klangeffecte hinführt«. Ist schon in dem Vorherigen mehrfach zur Sprache gekommen, wesshalb der Verf. sich hier kurz fasst. Er sagt:

»Ein neues Spiel muss auch neue Klangwirkungen zur Folge haben: eins bedingt das andere. Es ist aber leicht zu begreifen, dass ich mit dem Ausdruck »neue Klangwirkungen« nicht etwa auf den bedeutenden Zuwachs an Klang-Masse hindeute, welcher durch das Kunstpedal gewonnen wird, sondern dass ich vielmehr die Eigenthümlichkeit des Klanges, die Klang-Farbe dabei im Auge habe. Es handelt sich um das farbenreiche Spiel.

»Können wir in diesem Betracht etwas Neues in das Clavier hineinbringen oder vielmehr aus demselben herausholen, so haben wir Wesentliches gewonnen. Denn bei den sonstigen hohen Vorzügen des Instruments ist es ja bekanntermaassen oft bedauert worden, dass man dem Clavierton nicht bedeutsamere Schattirungen zu geben vermöge. Man suchte alles Mögliche durch den Anschlag und durch harmonische Effecte zu erreichen. Aber ein grosses Feld blieb dabei brach liegen. Das Kunstpedal deckt es uns auf. Indem es uns eine weit freiere Herrschaft über die Töne bringt, bietet es uns die Möglichkeit, diese Töne anders, als bisher, zu mischen und durch neue Mischungen auch neue Farben zu erzeugen.

»Wenn man die Wirkungen des Spieles hört, so erstaunt man in der That über das, was auf diesem (schliesslich doch so natürlichen und einfachen) Weg erreicht werden kann.

»Wir mischen das feste *staccato* mit einem über einen anderen Theil des Tongebietes sich erstreckenden, durch Pedalwirkung erzeugten *legato*, — oder das pedalmässige Fliessen und Schwimmen eines wiederholt in rascher Folge angeschlagenen Begleitungs-Accordes mit anderen, festen (*legato* oder *staccato* ausgeführten) Tonfiguren; wir mischen die zugleich in Höhe und Tiefe fortklingenden Accorde und Tonfiguren mit solchen, die in der Mitte auf einem ganz anderen, festen Boden einhergehen, — oder die lang fortdauernden Klänge in der Mitte mit solchen, die in Höhe und Tiefe kurz zuckend vorübereilen; wir geben einem einzigen Ton die Pedalwirkung und lassen Alles ringsumher in festeren Formen bleiben, — und umgekehrt erstrecken wir die Pedalwirkung über das Ganze, indem wir nur einen einzigen Ton oder einige wenige Töne davon ausschliessen; ja wir benutzen sogar in ausgiebiger Weise die Hilfe der Verwandten, um unseren Tönen ein eigenthümliches Gewand zu geben; wir lassen indirecte und directe Pedalwirkung (das luftige und das mehr materielle Element) mit einander abwechseln, oder auch gleichzeitig zusammen wirken: alles dieses deutet auf neue Klangwirkungen, die um so entschiedener hervortreten müssen, je mehr diese musikalischen Farben auch in der entsprechenden Bildung der Formen (das heisst: in der passenden Anlage von Melodie, Begleitung, Harmoniewechsel u. s. w.) ihre lebhafte Unterstützung finden.

»Wenn ich dabei von orchestralen Effecten rede, so muss ich bezüglich dieses Ausdrucks vor allem jeder möglichen Missdeutung zuvorkommen. »Wer zu viel sagt, sagt nichts«; und es wäre lächerlich, zu behaupten, das Kunstpedal könne den Ton und Klang gewisser Orchesterinstrumente aus dem Clavier herauszaubern. So ist also die Sache wahrlich nicht gemeint. Was wir auch anfangen: wir behalten in Wirklichkeit immer den Clavierton, den durch Hammerschlag und Saitenschwingungen erzeugten Klang. Aber ein anderes liegt in der Frage, ob wir diesen Klang nicht etwa durch wirksame Gegensätze und durch feine Mischungen so modificiren können, dass er (durch zweckentsprechende musikalische Formen unterstützt!) uns unwillkürlich an gewisse Orchesterinstrumente erinnert und unsere Phantasie in der Weise lebendig anregt, dass wir, was in Wirklichkeit nicht da ist, im Geiste hinzuthun und also zu dem sinnlichen Hören das geistige gesellen.

»Das Clavier ist ja überhaupt ein Instrument, bei welchem die Phantasie oft das Beste und Feinste (z. B. das Gefühl der gleichmässigen Fortdauer oder gar des *crescendo* eines Tones) erst beibringen muss, wenn das innere Ohr seine Befriedigung finden soll.

»Wenn aber nun in Folge der durch das Kunstpedal gegebenen Freiheiten in der Behandlung des Instruments unsere (natürlich: die musikalisch bereits gebildete) Phantasie so gelenkt und geleitet wird, dass wir bei dem Vortrag unwillkürlich orchestrale Vorstellungen gewinnen: so darf auf Grund desselben wohl auch im bescheidenen Sinne von orchestralen Effecten geredet werden.«

Hiermit haben wir das Wesen der neuen Erfindung dargelegt, so weit es in einer auszugsweisen Darstellung möglich ist. Das Technische des Gegenstandes, sein Verhältniss zu der bisherigen Praxis und zu der Ausführbarkeit (bei allen Erfindungen eine wichtige Frage!) besprechen wir wohl bald näher, da uns Berichte von Sachkundigen, welche das neue Pedal bereits zu hören Gelegenheit hatten, in Aussicht gestellt sind. Gegenwärtiges schliessen wir mit einer kurzen Beschreibung des Gegenstandes.

Das Kunstpedal ist ein Mechanismus, welcher gerade so wie die bisherige alte Pedaleinrichtung an den Instrumenten angebracht wird, und welcher bei Flügeln und Tafelclavieren den Anblick einer Lyra bietet, während an den Pianinos nur die Tritte sichtbar sind. Dieser Mechanismus kann an den bereits fertigen, nach der früheren Art eingerichteten Instrumenten angebracht werden, ohne dass dabei wesentliche Theile irgend eine Veränderung oder Beschädigung erleiden. Das Alte wird einfach beseitigt und durch das neue Werk ersetzt. Auch die Dämpfer bleiben ganz dieselben. Der Mechanismus selbst befindet sich bei Flügeln in der grösser, als sonst, gebauten Lyra und in einem am Boden des Instruments angefügten Kästchen; bei Pianinos in dem unteren freien Raum hinter dem Vorstellbret. Das Pedal hat vier Tritte und wird in zwei verschiedenen Grössen angefertigt. Die erste Grösse kostet 100, die zweite 75 Thlr. Herr Zachariä beabsichtigt Reisen zu unternehmen, um den Kunstfreunden seine Erfindung selber vorzuführen.

Robert Schumann.

Robert Schumann. Eine Biographie von **Jos. Wilh. v. Wasielewski.** Zweite, verbesserte Auflage. Dresden, Kuntze. 1869.

H. D. Den edlen Namen Robert Schumann's einer kritischen Betrachtung voranstellen zu dürfen, muss uns mit um so innigerer Freude und Genugthuung erfüllen, je mehr wir in unseren Tagen die Schöpfungen seines Geistes dem Verständnisse und der Liebe aller wahren Freunde des Wahren und Schönen sich öffnen sehen. Bei keinem Tondichter hat es sich verhältnissmässig so rasch bewahrheitet, was man der voreiligen Beurtheilung und Verurtheilung neuer Erscheinungen so oft vorhalten muss: dass zu allen Zeiten das Neue und Eigenthümliche sich langsam Bahn bricht, dass man aus der augenblicklichen

Schwierigkeit, dasselbe an Bekanntes anzuknüpfen und, wie dieses, leicht aufzufassen, nicht berechtigt ist zu der Annahme, dass es sich aus dem Kreise des künstlerisch Erlaubten entferne, dass es vielmehr Pflicht des wahren Kunstfreundes ist, dem Neuen, wo es mit Genie gepaart hervortritt, sich vorurtheilslos zu nähern und erst auf das Verständniss desselben nach seiner Eigenthümlichkeit das Urtheil zu begründen. Das Alles ist bei Schumann nunmehr überflüssig geworden. Längst haben seine Gesänge die ihnen inwohnende tiefe seelische Kraft und Wahrheit bei Sängern und Zuhörern bewährt; kein Programm eines hervorragenden Claviervirtuosen entbehrt eines erheblichen Contingents Schumann'scher Compositionen; und in immer weiteren Kreisen werden seine Orchester- und Chorcompositionen gehört und geschätzt. Es ist als eine für den Geschmack unserer Tage ehrenvolle und erfreuliche Erscheinung zu constatiren, dass die Werke desjenigen Componisten, der seit Beethoven am entschiedensten den tonlichen Ausdruck zu vertiefen und zu kräftigen, den Kreis der Objecte der musikalischen Darstellung zu bereichern gewusst hat, in diesem ihren eigenthümlichen Werthe verstanden und gewürdigt werden.

Als ein Beweis des gesteigerten Interesses für Schumann kann in gewissem Sinne auch der Umstand angesehen werden, dass die bisher einzige wirkliche Biographie Schumann's jüngst von neuem aufgelegt worden ist. Da die erste Auflage des Wasielewski'schen Buches nicht Gegenstand der Besprechung in diesem Blatte hat sein können, so wird es um so mehr gestattet, ja geboten sein, dies bei Gelegenheit der zweiten Auflage nachzuholen; es erscheint uns sogar als Pflicht, einerseits den Lesern Kenntniss zu geben von dem, was ihnen über Leben und Schaffen des Meisters in demselben dargeboten wird, andererseits aber unseren eigenen Standpunkt dem Buche gegenüber offen und deutlich zu bezeichnen.

Den Plan, Schumann's Leben zu schreiben, hatte Wasielewski bereits zu des Meisters Lebzeiten gefasst; von diesem selbst war er in seinem Vorsatze unterstützt worden; gleich nach dem Tode desselben (1856) hatte er seine Nachforschungen mit Eifer fortgesetzt und nach Jahresfrist lag die Arbeit vollendet vor. Wasielewski beabsichtigte zwar wesentlich eine Lebenserzählung, keine umfassende ästhetische Würdigung zu geben; allein er will doch, wie er in der Vorrede sagt, die Werke, welche Schumann's Entwicklung vorzugsweise bezeichnen, oder der Erklärung bedürftig sind, besprechen, und die ganze Lebenserzählung soll seiner Absicht nach nur als Grundlage zum Verständnisse der Werke, das bei Schumann so oft von der Kenntniss ihrer Veranlassungen abhängig sei, dienen; es ist also doch die ästhetische Würdigung als wesentlicher Theil der Arbeit mit anzusehen. Ausserdem aber glaubte er den Plan auch darum schon damals ausführen zu müssen, weil der Verbreitung falscher Nachrichten über Schumann nicht früh genug vorgebeugt werden könne. Als Quellen seiner Darstellung giebt er, ausser seinem eigenen, wenn auch kurzen persönlichen Verkehre mit Schumann, und den von ihm selbst gemachten mündlichen und schriftlichen Mittheilungen, seine Erkundigungen bei Schumann's Freunden und an seinem Geburtsorte, so wie die Mittheilung zahlreicher Briefe von Freunden Schumann's an. Er verschweigt dabei nicht, dass ihm die Hauptquelle für Schumann's Leben verschlossen geblieben ist, die im Besitze von Frau Schumann befindlichen Materialien.

Man hätte vielleicht sagen dürfen, dass der Wegfall einer Quelle, die ohne alle Frage wesentliche Lücken der Erzählung ergänzt, gewiss auch Irrthümliches und Unsicheres berichtigt hätte, dass namentlich die darin begründete Unbekanntschaft mit sämmtlichen noch ungedruckten Compositionen Schumann's den Verfasser an seinem Unternehmen wohl hätte irre machen können. Man könnte dieser Ansicht noch zwei weitere Betrachtungen hinzufügen. Wer eine wirkliche Biographie eines Künstlers, nicht etwa blos eine kurze Erinnerungsschrift, schon bald nach dessen Tode zu schreiben unternimmt, hat mit ganz ungewöhnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen, welche dem Vorhandensein einer grossen Menge von Quellen und Zeugnissen reichlich die Wage halten, ja mitunter aus demselben mit entspringen. Der Künstler hat eben auch in menschlichen Beziehungen mannigfachster Art gestanden, und durch Alles, was über seine Person erzählt werden muss, werden noch Lebende in erwünschter oder mitunter auch unerwünschter Weise mit betroffen; die verschiedenen Zeugnisse Lebender über ihn stimmen möglicherweise nicht alle überein, und der Biograph, der zwar unter denselben Kritik geübt, ausgewählt hat, ist doch dadurch der Gefahr anzustossen nicht entgangen; es ergeben sich in verschiedenster Weise persönliche Rücksichten, die den Fortgang der Erzählung hemmen. Auch Wasielewski hat schon in der Vorrede und später solche persönliche Rücksichten als Gründe von Verschweigungen und Auslassungen geltend gemacht. Der Biograph aber hat die Verpflichtung, über seinen Gegenstand die ganze Wahrheit zu sagen; und unter allen persönlichen Rücksichten kann es keine höhere geben, als die ist, welche er seinem Helden schuldet. Zwingende persönliche Rücksichten können ein Grund sein, irrevelante Dinge zu verschweigen, vielleicht auch das Erscheinen eines Buches zu verschieben; aber der wahre Biograph muss Alles mittheilen, was den Charakter seines Helden in das rechte Licht zu stellen, das Bild desselben treu und vollständig zu machen erforderlich ist.

Anderer Art sind die Schwierigkeiten, welche der ästhetischen Würdigung eines Künstlers unmittelbar nach seinem Hinscheiden erwachsen. Namentlich wenn derselbe zu denen gehörte, die sich mit Mühe und unter vielem Widerspruche zur Anerkennung durcharbeiten mussten, bei denen innige und schwärmende Verehrung auf der einen, Verwerfung und Nichtverstehen auf der anderen Seite in fortwährendem Kampfe waren, einem Kampfe, der bei dem frühverstorbenen Meister sich naturgemäss auch noch nach dem Tode fortsetzt — namentlich dann ist es schwer und erfordert lange ruhige Beobachtung, den unbefangenen objectiven Standpunkt zu gewinnen. Einen solchen nimmt auch Wasielewski in seiner Beurtheilung keineswegs ein. Die Persönlichkeit Schumann's hat ihm, das sieht man leicht, Achtung eingeflösst und viele seiner Schöpfungen haben auf ihn ihren Eindruck nicht verfehlt; dass nicht in allen Schumann'schen Arbeiten das völlige harmonische Gleichgewicht von Form und Inhalt, wie etwa bei Mozart, zu Tage tritt, ist seinem Blicke ebenfalls nicht entgangen; wenn man aber sieht, wie er mit besonderer Vorliebe und Ausführlichkeit die Schwächen, oder was er als solche ansehen zu müssen glaubt, behandelt, während das Neue und eigenthümlich Bedeutende in der Regel nur kurz, nirgendwo aber recht bestimmt und klar entwickelt wird, und dass er unter den Werken Schumann's namentlich diejenigen eingehender bespricht, welche nach seiner Ansicht hie und da auch Grund zu Ausstellungen geben, während manche der schönsten und edelsten Schöpfungen, wie die Faustmusik, die Symphonien u. a., nur, oder fast nur mit der Nennung abgethan werden, so wird man nicht sagen können, dass unbefangene Bewunderung des Genius der Ausgangspunkt seiner Beurtheilung ist, sondern dass er vielmehr von der Negation zur Bewunderung fortschreitet; ein Standpunkt, den wir dem Genie gegenüber für eben so subjectiv halten, wie unbedingte Vergötterung. Dieses subjective Moment in der ästhetischen Beurtheilung des Verfassers ist auch in der Einzelbeurtheilung vielfach und bis zu völliger Einseitigkeit vorhanden — wie dies eben kaum anders sein konnte bei dem jüngst verstorbenen Componisten, dessen sämmtliche Arbeiten damals noch nicht einmal vollständig bekannt waren,

und über dessen Wirkung auf die Hörer eine abgeschlossene Beobachtung noch gar nicht vorlag.

Man wird uns fragen: wenn uns die Schwierigkeiten des Unternehmens so gross dünkten, ob wir denn der Ansicht seien, das Buch wäre besser nicht geschrieben worden? Wir glauben nicht, dass unsere obigen Erörterungen diese Consequenz mit Nothwendigkeit erheischen; wir wenigstens sind weit entfernt, das Buch ungeschrieben zu wünschen; wir zollen dem aufopfernden Fleisse, mit welchem Wasielewski bemüht gewesen ist, die wesentlichen Thatsachen über Schumann's äusseren Lebensgang festzustellen, durchaus unsere Anerkennung; wir möchten die schätzbaren Notizen über seine Jugend, die Schilderung der Augenzeugen über die Persönlichkeit, die zahlreichen, herrlichen Briefe in keiner Weise missen; und wir schätzen auch Wasielewski als kunstverständigen und kunsterfahrenen Mann hinlänglich, um seine Ansichten der Beachtung und Prüfung für werth zu halten, auch wo wir denselben nicht beistimmen. Sicherlich hatte Wasielewski sich die oben erwähnten Schwierigkeiten vollständig auch selbst vorgehalten; er hat sich durch dieselben an der Verfolgung seines Planes nicht beirren lassen, und wir haben uns nunmehr ans factisch Gegebene zu halten und uns, wie den Lesern, den Gewinn klar zu machen, welchen das Buch der musikalischen Literatur gebracht hat. Wir thun dies, indem wir an der Hand der Wasielewski'schen Darstellung das Leben und die Entwicklung Schumann's betrachten und unsere abweichenden Meinungen gelegentlich einflechten.

Robert Schumann wurde als der Sohn des Buchhändlers Friedr. Aug. Gottl. Schumann am 8. Juni 1810 in Zwickau geboren; er war der Jüngste von fünf Geschwistern. In dem anfangs fast ausschliesslichen Einflusse der Mutter und Pathin auf seine Erziehung, welcher ihn zum verwöhnten Liebling der Familie machte, sieht Wasielewski bereits den Grund der später bei Schumann hervorgetretenen Reizbarkeit und Empfindlichkeit. Früh besuchte er die Sammelschule des Dr. Döhner, ohne sich hier besonders hervorzuthun; doch in dem Verkehre mit Jugendgenossen, die er dort fand, war er regelmässig der, welcher den Ton angab; darin erkennt Wasielewski bereits die erste Regung des seine späteren Bestrebungen beherrschenden, wenn auch edlen Ehrgeizes. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er auf dem Clavier von dem in Zwickau lebenden Lehrer K u n t z s c h, welchem er bis in späte Zeit eine dankbare Erinnerung bewahrte; sein Talent entwickelte sich schnell, und früh äusserte sich der Trieb zur Production und die Fähigkeit freien Phantasirens, wobei namentlich eine eigenthümliche Begabung zum individuellen Ausdrucke sich geltend machte. Grosse Bedeutung hatte für diese seine frühere Entwicklung das Spiel von M o s c h e l e s, den er 1819 in Carlsbad hörte. Auch für Poesie zeigte er früh Sinn und Verständniss, und auch dieses äusserte sich alsbald productiv. Das tiefe Verständniss für Poesie, das entschiedene Vorhandensein einer poetischen Anlage in Schumann, die ihn bei ausschliesslicher Ausbildung auch nach dieser Seite hin Vorzügliches hätte leisten lassen, ist für alle Betrachtung der kritischen und productiven Thätigkeit Schumann's festzuhalten, sie ist unserer Meinung nach auch von Wasielewski nicht entschieden genug betont. Nun besuchte Schumann von 1820 bis 1828 das Gymnasium zu Zwickau; doch gewann das Interesse und die Beschäftigung mit Musik immer mehr an Ausdehnung; er theilte dasselbe mit einem jungen Mitschüler Namens P i l t z i n g, mit dem er gemeinsam die Schöpfungen der grossen vorangegangenen Meister kennen lernte. Auch sein Vater begünstigte durch Anschaffen eines Flügels und vieler Compositionen das Treiben Schumann's, der sogar aus seinen Freunden eine kleine Kapelle zusammenbrachte und mit derselben Aufführungen veranstaltete. Die Art seiner eigenen Thätigkeit in dieser Zeit war erstlich die des Clavierspielers, als welcher er früh eine bedeutende Gewandtheit erlangt hatte, und die des Componisten; so componirte er den 150. Psalm für die genannten Aufführungen, ausserdem Ouvertüren- und Opernanfänge. In dieser Hinsicht glaubt Wasielewski hervorheben zu sollen, erstlich, dass Schumann in allen diesen Bestrebungen ohne leitende Hand nur sich überlassen blieb (da der Unterricht bei Kuntzsch früh aufhörte), und ferner, dass er durch seine ungewöhnlichen Leistungen und das Aufsehen, welches dieselben machten, den Gefahren der Eitelkeit ausgesetzt worden sei. Wir glauben den Verfasser in letzterer Beziehung so zu verstehen, dass er nur eine allgemeine Gefahr habe bezeichnen wollen, welcher hervorragende Menschen leicht ausgesetzt sind, und dass er nicht Schumann als eiteln jungen Mann darstellen wollte, wozu wenigstens seine sonstige Darstellung weitere Beweise nicht geliefert hat.

Die Darstellung ist hiermit bis an Schumann's Jünglingsalter gelangt, in welchem nach Wasielewski jenes träumende, in sich verschlossene Wesen sich ausbildete, welches Schumann's äusseren Verkehr sein Leben lang kennzeichnete. Im Verein mit Verwandten und Schulkameraden setzte er seine Beschäftigung mit der Literatur fort. Eingreifende Eindrücke erfuhr sein Inneres durch den Tod seines Vaters (1826), durch eine frühe Neigung, durch den Verkehr mit einer musikalischen Dilettantin, der ihn zur Composition von Gesängen anregte, endlich durch das tiefe Versenken in die Schriften J e a n P a u l's, die sein Gemüthsleben auf lange Zeit hin aufs tiefste afficirten. Von dem Vorsatze indessen, sich der Musik zu widmen, stand er auf den dringenden Wunsch seiner Mutter ab; er begab sich vielmehr im März 1828 nach Leipzig, um Jurisprudenz zu studiren. Unter den Freundschaften, die er hier theils erneuerte, theils knüpfte, war namentlich die mit G. R o s e n für ihn bedeutungsvoll; seine an diesen gerichteten Briefe lassen uns tiefe Blicke in sein von Schwärmerei und Begeisterung erfülltes Innere thun. Mit ihm unternahm er bald nachher eine Reise nach München, wo er H e i n e kennen lernte und mancherlei andere Eindrücke empfing. Das burschenschaftliche Leben in Leipzig zog ihn wenig an; auch widmete er seinem Studium wenig Zeit; das Clavierspiel und Jean Paul füllten ihn aus. Schon in jener Zeit machte er die Bekanntschaft F r i e d r i c h W i e c k's und erhielt von ihm eine Zeit lang Unterricht im Clavierspiel; während ihm für die Accordlehre nach Wasielewski, der hier wohl Fr. Wieck's Angaben folgt, kein Interesse abzugewinnen war, und er die Nothwendigkeit theoretischer Studien damals noch nicht einsah. 1829 stellte Wieck den Unterricht aus Zeitmangel ein.

Dass Schumann in völlig erwachsenem Alter, nach vielfachen eigenen Versuchen, nachdem er den Meistern der Vergangenheit (unter ihnen namentlich auch Bach) bereits eindringliche Studien gewidmet und die höchste Verehrung zu denselben in sich aufgenommen hatte, von der Accordlehre und der Nothwendigkeit ihrer Kenntniss so völlig kindische und unkünstlerische Begriffe hatte (S. 34), erscheint höchst auffällig, eben so sehr aber auch, dass Wieck keine Zeit dazu findet, einen Schüler wie Schumann weiter zu bilden. Wir können nicht controliren, inwieweit hier vielleicht andere Quellen die an sich auffallenden Thatsachen näher erklären würden.

Eifrig lag Schumann damals, vereint mit begeisterten Freunden, der Beschäftigung mit Musik ob; der Genius F. S c h u b e r t's hatte ihn mächtig erfasst; ausgedehnte Beschäftigung mit den Werken klassischer Kammermusik regte ihn wieder zu mehrfacher eigener Production an; von dem Fachstudium konnte sie ihn nur mehr und mehr fernhalten. Im Frühjahr 1829 vertauschte er den Aufenthalt in Leipzig mit H e i d e l b e r g, wo die Abneigung gegen das juristische Studium sich nur steigerte, die Beschäftigung mit der Kunst aber immer

ernstlicher wurde. Sein Clavierspiel, namentlich auch sein freies Phantasiren vervollkommnete sich immer mehr und erregte die allgemeinste Bewunderung. Ausserdem hören wir, dass er für sich dem Studium der Compositionslehre sich hingab, was nach Wasielewski keinen praktischen Nutzen haben konnte. Eine Reise nach Italien unterbrach diesen Heidelberger Aufenthalt. Von Compositionen jener Zeit gehören dem Jahre 1829 an: Anfänge von Symphonien, Etüden und kleinere Stücke für Clavier, von welchen letzteren sich mehrere unter den Papillons (Op. 2) befinden; dem Jahre 1830 der Anfang eines Clavierconcerts, eine Toccata in D und die als Op. 1 publicirten Variationen über den Namen Abegg, deren Veranlassung uns Wasielewski mittheilt, die er aber trotz der sich kundgebenden Begabung als ohne sonderliche musikalische Bedeutung, und in der Beherrschung des Stofflichen als unzureichend ansieht, wie es bei Schumann's »theoretischer Unwissenheit« nicht anders habe sein können. Jenes Urtheil unterschreiben wir mit Bezug auf Var. 2 und das Finale keineswegs; wir kommen weiter unten noch auf des Verfassers Kritik von Schumann's Jugendwerken zurück.

Von dem tiefsten Eindrucke war damals auf Schumann das Violinspiel Paganini's, den er zu Ostern 1830 in Frankfurt hörte. Im Laufe des folgenden Sommers vollzog sich der für seine Zukunft entscheidende innere Process der Loslösung von seinem Studium; in Folge der Zustimmung Fr. Wieck's liess Schumann's Mutter von ihrem Widerspruche gegen das Einschlagen der Künstlerlaufbahn ab, und Schumann wandte sich nunmehr gänzlich der Kunst zu und übergab sich vertrauensvoll Fr. Wieck (s. den Brief vom 21. August 1830, S. 70) zu seiner demnächstigen Weiterbildung. Er hatte die Laufbahn des ausübenden Künstlers, daneben aber auch die des Componisten im Auge, wenngleich er über seinen Beruf zum letzteren sich damals noch nicht mit vollster Sicherheit auszusprechen wagte (S. 67). (Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** —*ff*— (Concerte. Oper.) Im Gewandhause bot die erste Abendunterhaltung für Kammermusik ein interessantes Programm. Ausser einem reizenden, mit grosser Feinheit gespielten Quartett in G-dur von Haydn hörten wir das Concert in D-moll von S. Bach, durch Concertmeister David für die Violine (mit Quartettbegleitung) restituirt und durch ihn in vorzüglicher Weise zu Gehör gebracht. Herr Kapellmeister Reinecke spielte Phantasie und Fuge (in C) von Mozart und Beethoven's grosses Es dur-Trio in bekannter vorzüglicher Weise. Beim Vortrag der Mozart'schen Fuge hätten wir nicht ungern eine gewisse Bravour vermisst. — Das fünfte Abonnement-Concert im Gewandhause war dem Andenken Mendelssohn's gewidmet, an dessen Todestage (4. Novbr.) es stattfand. Nach Mozart's in reicher, weicher Klangschönheit gesättigten Symphonie in G-moll, die sich einer vortrefflichen Wiedergabe von Seiten unseres Orchesters erfreute, hörten wir Mendelssohn's Musik zu Racine's »Athalie«. Die Aufführung ist als eine höchst gelungene zu bezeichnen, was um so mehr sagen will, da die Chorleistungen sonst immer die schwache Seite unserer Concerte waren. Die Chorstimmen hatten diesmal an Klangfrische gegen früher in nicht unbeträchtlichem Grade gewonnen, und das Zusammenwirken derselben, der fein abschattirte Vortrag legten Zeugniss ab von der Sorgfalt und der Feinsinnigkeit des Dirigenten. Die Solopartien wurden von Frau Peschka-Leutner, Fräul. Lehmann und Fräul. Borrée (sämmtlich der hiesigen Oper angehörig) namentlich in den Ensemblesätzen vortrefflich gesungen, während der Einzelngesang dieser Damen zuweilen eine gewisse Weihe und Feinheit vermissen liess, die freilich auf der Bühne nicht mehr zu finden, im Concertsaale aber unentbehrlich ist. — Am Vorabend dieses Tages fand im hiesigen neuen Theater eine Aufführung von Shakespeare's »Sommernachtstraum« mit Mendelssohn's Musik statt. Auch die Klagen vieler hiesigen Musikfreunde wegen des wenig erfreulichen Opernrepertoires haben bei der Direction endlich Gehör gefunden. Die vorige Woche brachte in neuer und sehr sorgfältiger Einstudierung zwei Mozart'sche Opern: »Die Entführung« und »Figaro's Hochzeit«. Beide Vorstellungen, mit unseren besten Opernkräften besetzt, waren vom Publikum vollzählig besucht und fanden reichen Beifall.

✱ **Berlin,** 5. Nov. *S.* Das Concert des kgl. Domchors, welches gestern Abend in der Domkirche stattfand, war im Ganzen zahlreich besucht; denn wenn auch auf den Bänken des unteren Raumes häufige Lücken zwischen den einzelnen Plätzen zu bemerken waren, so muss man doch in Betracht ziehen, dass der Dom ein viel grösserer Raum ist, als der nicht sehr grosse Saal der Singakademie, in welchem letzteren bis zum vergangenen Jahre die Concerte des Chores abgehalten wurden. Es scheint, als wenn die Idee der Abonnement-Concerte auch in diesem Jahre nicht wieder aufgenommen werden sollte. Wir wollen jedoch hoffen, dass dieses Concert nicht das einzige in dieser Saison gewesen sein möchte. Der Raum des Domes ist im Ganzen akustisch nicht ungünstig. Er steht in dieser Beziehung in der Mitte zwischen Kirche und Concertsaal. Allerdings fehlt dem Tone die poetische Verklärung, welchen der Gesang, zumal der Chorgesang, in den vielgegliederten Kreuzgewölben mehrschiffiger gothischer Hallen gewinnt; dafür aber lässt er auch Sätze in lebhafterem Tempo zu, ohne die Klarheit des contrapunktischen Gewebes zu beeinträchtigen. Insofern eignet er sich also ganz gut zu dem Vortrage auch solcher Sätze, wie sie von den Componisten der auf die Blüthezeit kirchlichen Gesanges folgenden Zeit geschaffen wurden; denn einer immer festgehaltenen Sitte gemäss bringt der Domchor in jedem Programm gewissermaassen ein kleines historisches Bild der gesammten Zeit von Palestrina bis auf uns. Ein Uebelstand für die Klangwirkung des Chores ist nur die grosse Längenausdehnung des Domgebäudes, welche den Chor schwächer und kraftloser erscheinen lässt, als er in der That ist. Für die Absicht der Domchorconcerte erscheint daher der Singakademiesaal doch wohl günstiger; denn bei einem kleineren Raume bietet er dieselben für die Klarheit des Gesanges wesentlichen Eigenschaften in noch erhöhtem Maasse als der Dom. Eine, allerdings nur negative, gute Seite hat jedoch die Wahl des Domes für sich: So wenig auch das ganze Innere des Gebäudes der Würde einer Domkirche der norddeutschen Hauptstadt entspricht, so hat er doch immer noch genug von dem Wesen einer Kirche an sich, um die nackte, unkirchliche Leerheit solcher Sätze wie: »*Dextera domini fecit virtutem*« etc. von Mich. Haydn (Nr. 10 des Programmes) vielleicht tiefer empfinden zu lassen, als anderswo. Der Vortrag der einzelnen Sätze war im Ganzen ein recht gut gelungener. Von bezaubernder Wirkung war das oft gehörte: »*Popule meus*« von Vittoria. Im achtstimmigen *Crucifixus* von Lotti gewann der Anfang eine allerdings nur scheinbare Unsicherheit durch ein allzugrosses *piano*. Ein Stück von einfacher Innigkeit ist das Franck'sche: »In den Armen dein« etc. Dagegen trat bei Seb. Bach's zweichöriger Motette: »Komm, Jesu, komm« die mehr instrumentale Art der Führung der Singstimmen allzusehr in den Vordergrund, um eine gute Wirkung hervorzubringen. Herr Professor Haupt unterstützte das Concert durch einige Bach'sche Orgelsätze, die er im lebhaftesten Tempo äusserst correct vortrug. Frl. Antonie Kotzolt sang die Frühlings-Arie aus der »Schöpfung« und ein Duett mit Herrn Adolf Geyer. Frl. Kotzolt's Gesang hat viele gute Eigenschaften, die man an manchen heutigen Sängerinnen vergeblich sucht. Sie vermeidet das abscheuliche, heut so übliche, fälschlich Portament genannte Ziehen von Ton zu Ton und singt im Ganzen rein und sauber. Nur die Aussprache der Vocale leidet besonders bei den Nachsilben hin und wieder an zu grosser Dunkelheit und Schwere. Im Duett aus Mendelssohn's Lobgesang kam die Stimme des Herrn Geyer zu erfreulicher Geltung.

✱ **Prag.** *F. D.* Gestatten Sie mir, ein für die Pflege deutscher Kunst ziemlich wichtiges Ereigniss mitzutheilen, das ausserhalb Prags in der böhmischen Stadt Pilsen sich vollzogen hat. Seit Jahren bestand daselbst ein Theater, in welchem abwechselnd deutsch und czechisch gespielt ward. Wie es sich bisher auf allen Gebieten der Kunst zeigte, dass das deutsche Element von dem czechischen verdrängt wurde, so geschah es auch hier. Der Magistrat dieser Stadt erklärte eines Tages ganz kategorisch, dass das Theater ein slavisches sei, und wies der deutschen Kunst die Thüre. Mit freudiger Opferwilligkeit traten da die Deutschen zusammen und erbauten innerhalb zweier Jahre einen herrlichen Musentempel, der am 21. Oct. feierlich eröffnet wurde. Es ist dies nun das zweite deutsche Theater in Böhmen, und es wäre nur zu wünschen, dass die anderen Städte diesem ehrenwerthen Beispiel folgen möchten. — Auf der Durchreise nach Dresden hat uns das Florentiner Quartett unter Jean Becker's Leitung durch seine eminenten Leistungen entzückt. Das Programm brachte uns Quartette von Mozart, Beethoven und Joh. Herbeck. Die Wahl des Letzteren war aber keine glückliche und hat den Genuss einigermaassen getrübt. Rhapsodisches, unverständliches Wühlen und Effecthascherei an allen Orten gehören meines Wissens nicht zu den wesentlichen Bedingungen der Kammermusik, und Herbeck, der sonst ein ganz tüchtiger Musiker ist*), hat

*) Aber, verehrter Herr Correspondent, erwägen Sie Ihre Worte! Wissen Sie nicht, wer der genannte Herr ist? Der musikalische

da ein Gebiet betreten, in dem er keine Lorbeern ernten wird. — Neulich am Tage Allerheiligen wurde von der Kanzel der Franziskanerkirche gegen Theater und Aufklärung gepredigt — und warum? weil man gewagt hatte, in einem Theaterstücke einen Kardinal und einen Jesuiten auf die Bühne zu bringen.

»Genius der Stadt Wien«!! Sagen Sie sich also selber, wie sehr ihn die mitleidige Zubilligung, »sonst ein ganz tüchtiger Musiker« zu sein, in Harnisch bringen muss! Wenn die Allg. Musikal. Zeitung sagt, Herr Herbeck habe ein stümperhaftes Quartett geschrieben, so wird derselbe darin nichts erblicken, als eine Fortsetzung der Angriffe, die ihn, wie er neulich betheuert hat, völlig ruhig lassen. Aber durch Ihre hinzugefügte Versicherung, den »sonst ganz tüchtigen Musiker« betreffend, verdächtigen Sie den »Charakter« des Herrn Beirath und begehen, in Anbetracht der erhabenen Stellung dieser Persönlichkeit, eine offenbare Blasphemie. Also Vorsicht! *D. Red.*

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. November 1869. **Nr. 47.** IV. Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XI.

(Fortsetzung der »Bonner Studien«.)

In den Lehrbüchern des reinen Satzes schliesst sich an den einfachen Contrapunkt die Lehre von der Nachahmung. In Betreff der freien Nachahmung kann man fast denselben Stufengang beobachten wie bei dem Contrapunkt oder der Figuration. In den Variationen über Dressler's Marsch zeigt sich keine Spur einer Nachahmung. Ansätze dazu finden sich in den drei Clavier-Sonaten. In der zweistimmigen Fuge ist, abgesehen von der Durchführung des Themas, das den Zwischensätzen zugewiesene Nachahmungswesen gar nicht wohl gerathen; die Zwischensätze bestehen meistens aus Sequenzen, wie man sie bei einigen schlechten Componisten gegen Ende des vorigen Jahrhunderts häufig antrifft. Immer entschiedener tritt die Nachahmung hervor in den drei Quartetten für Clavier und Streichinstrumente, in dem Präludium in F-moll, in den zwei Präludien Op. 39 und endlich in den Variationen über Righini's Ariette. In letzterem Werk findet man auch (zu Anfang der 19. Variation) eine kurze canonische Nachahmung in der Unterquinte.

Wenn wir uns nun diese mit der chronologischen Entstehung der Werke Schritt haltende Steigerung in der Anwendung der Mittel der Figuration und der Nachahmung nicht ohne irgend einen theoretischen Beistand und nicht ohne besondere vorhergegangene Uebungen erklären können: so dürfen wir doch nicht übersehen, dass sich auch andere Einflüsse, die nicht theoretischer Art sind und einen tieferen Grund haben, geltend gemacht haben. Neefe sagt in seinem Bericht über Beethoven: »Er spielt grösstentheils das wohltemperirte Clavier von S. Bach«. Dass das Werk überhaupt anregend gewirkt hat, kann man sich denken. Dass es aber auch zur Nachbildung angeregt hat, kann man daraus sehen, dass Etwas von dem in einigen Präludien (z. B. im Präludium des zweiten Theils in F-dur) herrschenden freien polyphonen Wesen, wo sich alle Stimmen in theils freier, theils nachahmender Weise an der Figuration betheiligen, übergegangen ist auf Beethoven's Präludium in F-moll für Clavier. Das ist nun ein einzelstehendes Beispiel fremder Einwirkung. Nachhaltiger und dauernder aber macht sich ein anderer Einfluss geltend. Die allerfrühesten, vor 1784 geschriebenen Compositionen Beethoven's (die Variationen über den Marsch, einige Lieder, ein Rondo für Clavier in A-dur, die drei Claviersonaten u. a. m.) gehören derjenigen Richtung an, welche damals in C. Ph. E. Bach culminirte. Die Form ist, wenn auch weit, doch klein; eigentliche Durchführungstheile fehlen oder sind karg bedacht; der zweite Theil eines Sonaten-Satzes beginnt in der Regel wie der erste Theil mit dem Hauptthema; die Schreibart ist homophon. In den etwas später geschriebenen Compositionen und etwa vom Jahre 1785 an eignet sich Beethoven aber immer mehr die polyphone Schreibart Mozart's an, nämlich die Art Mozart's zu figuriren, Nachahmungen einzuweben und untergeordnete, blos begleitende Stimmen durch irgend ein Mittel der Figuration zu einer gewissen Wesenheit und zu einem Antheil an der ganzen Darstellung zu verhelfen.*) Der Uebergang von der homophonen zur polyphonen Schreibart und der beginnende Einfluss Mozart's ist ersichtlich in den im Jahre 1785 geschriebenen drei Clavier-Quartetten; entschieden mozartisch ist das wahrscheinlich im Jahre 1792 geschriebene Trio für Streichinstrumente Op. 3; von kleineren Sachen sind zu nennen: der wahrscheinlich im Jahre 1785 geschriebene Menuet für Clavier in Es-dur, das Rondino für Blasinstrumente in Es-dur u. a. m. Man sieht, ein grosser Theil der Entwicklung Beethoven's liegt in den vom Jahre 1785 bis zum Abschied von Bonn geschriebenen Stücken. Beethoven schreibt nun nicht mehr die Stimmen immer von oben nach unten, sondern er beginnt von innen heraus zu schreiben, so dass die oberen Stimmen gleichsam aus den unteren herausgewachsen erscheinen; alle Stimmen nehmen wechselweise an der Melodie- und Durchführung theil und die begleitenden Stimmen treten aus der gleichgültigen Rolle heraus, die sie bei der blos homophonen Schreibart zu spielen haben. Es ist das ein wichtiger Zug in der Entwicklung Beethoven's, dass der Uebergang von der homophonen zur polyphonen Schreibart verbunden war mit der Abwendung von den ihm in den ersten Jugendjahren zugeführten Vorbildern zu Mozart. Mozart wurde

*) »Die Entführung aus dem Serail« wurde 1782 oder 1783 in Bonn aufgeführt. Vergl. Thayer S. 78. Was Beethoven sonst von Mozart'schen Sachen kennen lernte, wird schwerlich nachzuweisen sein. Simrock, Waldhornist in der Bonner Kapelle, war (nach Cramer's »Magazin« vom Jahre 1783, S. 385) auch »Commissionair des Herrn Götz in Mannheim, des Herrn Artaria in Wien« u. s. w. Beethoven hatte also Gelegenheit, manche Compositionen Mozart's bald nach ihrem Erscheinen kennen zu lernen, z. B. die spätestens 1784 bei Götz erschienenen Clavier-Sonaten in C-dur $^4/_4$-Takt, A-moll, D-dur u. a. m.

und war nun längere Zeit das Vorbild, um eine Schreibart zu erlangen, welche grössere Formen zu erfüllen vermag und welche wohl Beethoven meint, wenn er (in einem Briefe an Hoffmeister vom 15. Decbr. 1800) schreibt: »Ich kann gar nichts unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin«.

Dass Beethoven, wenn er auch früh viel Bach'sche Fugen gespielt, doch in Bonn die Fugenform nicht gründlich kennen gelernt hat, das beweisen die in den später unter Albrechtsberger's Leitung geschriebenen Fugen vorkommenden Fehler. Die im Alter von 11 Jahren verfertigte Fuge ist nicht probehaltig. Sie ist ein Beweis der Begabung. Sie beweist, dass Beethoven sich frühzeitig das allgemeine Wesen der Fuge angeeignet hatte und dass er die angeborne Gabe hatte, ein Thema längere Zeit festzuhalten, frei durchzuführen und es in seine Bestandtheile zu zerlegen.

Wie bei der Fuge, so liefern auch beim doppelten Contrapunkt die später bei Albrechtsberger gemachten Uebungen den Beweis, dass Beethoven denselben in Bonn nicht gründlich, d. h. nicht nach Regeln kennen gelernt hat. Einige doppel-contrapunktische Züge, welche hier und da vorkommen, z. B. in den Variationen über Righini's Ariette und in dem Trio Op. 3, können nur als Beweis dienen, dass er einen allgemeinen Begriff von der Sache hatte und die Erscheinung kannte.

Was nun noch die übrigen Gegenstände der Compositionslehre anbetrifft, z. B. Gestaltung der Tonstücke, Behandlung des Textes bei Singcompositionen u. s. w., so schweben unsere Annahmen fast ganz in der Luft. Es lässt sich nur mit Gewissheit sagen, dass das musikalische Leben Bonns Gelegenheit bot, die meisten und wichtigsten Formen der Instrumental- und Vocal-Musik in den Werken aller namhaften Componisten damaliger Zeit (Ph. E. Bach, Haydn, Mozart, G. Benda, Philidor, Monsigny, Gretry, Piccini, Salieri, Sacchini, Gluck u. s. w.) kennen zu lernen.

Wir haben nun einige Worte über Neefe zu sagen. Neefe wird von seinen Zeitgenossen als ein rechtlicher Mann geschildert.*) Man kann daher mit gutem Grund annehmen, dass er nach bestem Willen und Gewissen beim Unterrichte zu Werke ging. Ferner lernen wir ihn in seinen literarischen Arbeiten als einen Mann kennen, der mit einer unbefangenen aber ernsten Auffassung der Dinge eine klare Darstellungsgabe verbindet und eine für einen Musiker nicht geringe Kenntniss der Literatur zeigt.**) Daraus ist zu folgern, dass er beim Unterrichte nicht planlos, sondern überlegt und so gut er konnte methodisch vorging. Ist es doch ganz folgerecht und sachgemäss, dass er Beethoven erst »zum Generalbass« anleitet und ihn dann »in der Composition« übt. Es ist aber nun nicht zu übersehen, dass Neefe, wie er selbst sagt, keine eigentliche Schule in der Composition durchgemacht hat. Er sagt nämlich in seiner Selbstbiographie (Leipz. Allg. Musikal. Ztg. I, 259): »Zwar kann ich nicht sagen, dass ich so eigentlich Schule bey ihm (J. A. Hiller) gemacht habe. Aber seine Gespräche über musikalische Dinge, seine Erinnerungen über meine Arbeiten, seine Bereitwilligkeit, mir die besten Muster in die Hände zu geben, und mich auf ihre vorzüglichsten Schönheiten aufmerksam zu machen, dieselben zu entwickeln, das Vorschlagen solcher Bücher, worinnen die Kunst auf psychologische Gründe gebaut war, z. B. Homes Grundsätze der Kritik, Sulzers Theorie u. a. m. — nützten mir mehr, als ein förmlicher Unterricht«. Uebereinstimmend mit diesem Geständniss lassen Neefe's Compositionen eine Vertrautheit mit Allem, was die Schule bietet, vermissen.

(Schluss der »Bonner Studien« in der nächsten Nummer.)

*) Rochlitz sagt (Leipz. Allg. Musik. Ztg. I, 244) über ihn: »Sein Charakter hatte Redlichkeit, Gefälligkeit, Offenherzigkeit und Freundschaftlichkeit zu Grundzügen«. Ein ungenannter Freund nennt ihn (ebenda S. 355) »einen Mann, der nur für die Kunst, für das Edle und Schöne, für seine Familie und seine Freunde lebte«.

**) C. F. D. Schubart sagt in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst«: »Neefe zeichnet sich auch dadurch vor vielen Musikern aus, dass er sehr gut deutsch schreibt. Man hat im deutschen Museum und in andern deutschen Monatschriften einige Abhandlungen über musikalische Gegenstände von ihm, die ungemein gut und gründlich geschrieben sind«.

Robert Schumann.

Robert Schumann. Eine Biographie von **Jos. Wilh. v. Wasielewski.** Zweite, verbesserte Auflage. Dresden, Kuntze. 1869.

(Fortsetzung.)

Nachdem also Schumann zu Michaelis 1830 nach Leipzig zurückgekehrt war, begann er sofort neue Studien im Clavierspiel unter Fr. Wieck's Leitung, die aber bald ein verhängnissvolles Ende erreichten durch die Lähmung des Mittelfingers der rechten Hand, später sogar der ganzen Hand: welche Art von Versuchen Schumann's an diesem Schicksale die Schuld trug, darüber weiss auch Wasielewski nichts Bestimmtes anzugeben; Schumann selbst spricht in einem Briefe nur von einer Beschädigung. Theoretische Studien machte Schumann damals bei Kupsch kurze Zeit; ernstlich und eingehend begann er dieselben erst Ende 1831 bei H. Dorn, damals Musikdirector am Theater zu Leipzig. In demselben Jahre entstanden die Papillons (Op. 2), Erzeugnisse (nach Wasielewski) der Schumann eigenthümlichen mystischen Symbolik, aphoristische Sätze »ohne eigentlichen Kunstwerth«, in der Gestaltung des Ganzen von einer durch die Unbekanntschaft mit der Tonsetzkunst erklärlichen Unbeholfenheit, ein vergebliches Ringen des geistreichen Gehaltes mit der Form zeigend. Schumann selbst hielt dieselben, wie seine Briefe zeigen, auch einige Jahre später noch werth, und freute sich über anerkennende Beurtheilung derselben. Dasselbe Jahr gab dann noch einem Sonatensatze (wahrscheinlich Op. 8) »nach Form und Inhalt zu den schwächsten Geistesproducten Schumann's« gehörig, und Variationen in G-dur ihre Entstehung. Dann begann er mit den erwähnten theoretischen Studien »den Boden, dessen Erdreich das in ihm schlummernde Samenkorn schöpferischer Begabung nährte und allmälig zu einem blüthen- und fruchtreichen, leider aber an der Krone schliesslich welkenden Baume gedeihen liess«.

Wir halten hier einen Augenblick inne, da wir uns in Betreff des Standpunkts, den der Verfasser der ersten Jugendperiode Schumann's gegenüber einnimmt, zu einigen Bemerkungen veranlasst sehen. Dasjenige, was sein Urtheil über die Productionen jener Zeit vorzugsweise leitet, ist die, wiederholt betonte, völlige Unwissenheit des jungen Künstlers in theoretischer Hinsicht. Nun scheint freilich Schumann sich gegenüber dem früheren Wunsche Fr. Wieck's, theoretischen Unterricht mit dem Clavierspiel verbinden zu wollen, ablehnend verhalten zu haben, und von anderen systematischen Studien während der ersten 20 Jahre hören wir auch nichts. Schumann selbst aber sagt in seiner kurzen Selbstbiographie (S. 168), er habe schon als Knabe »mit ganzer Liebe seine musikalischen Studien verfolgt«, und später, er habe bei Dorn seine theoretischen Studien »vollendet« (also nicht erst begonnen), und wir hören ja auch von Selbststudien in Heidelberg (S. 58), die einem gewöhnlichen

Musiker allerdings nicht viel genutzt haben würden, die aber bei einer genialen Natur doch nicht ganz ohne Frucht bleiben konnten. Und das ist es, was uns Wasielewski mitunter völlig zu vergessen scheint: dass wir es mit der wenn auch vielleicht nicht ganz regelrechten Entwicklung einer genialen Natur zu thun haben. Für das Genie aber, dem freilich das ernste Studium nicht erlassen ist, werden oft Beschäftigungen und Anregungen zum Studium, die bei Anderen keine Spur ihrer Wirkung hinterlassen. Ist denn der stetige Verkehr mit Bach, Mozart, Haydn, Beethoven für nichts zu achten, namentlich bei einem Talente, welches in fortwährendem Versuche eigenen Producirens sich immerfort auf die Beobachtung ihres Beispiels hingewiesen sieht? gewiss, hier braucht nur wenig theoretische Belehrung hinzuzukommen, um die Gestaltung der überlieferten Formen dem wirklich productiven Genius zum klaren Bewusstsein zu bringen. Schumann ist freilich die stetige gleichmässige Ausbildung eines Mozart nicht zu Theil geworden; indessen weiss der Kenner des Lebensganges unserer grossen Componisten, dass das Geschick eines Schubert, ja selbst in gewisser Weise Beethoven's kein wesentlich anderes gewesen. Die strenge technische Durchbildung ist es ja, was wir bei dem Ersteren, im höchsten Genuss seiner wunderbar tiefen und reichen Erfindungskraft, vermissen; und doch, wie viele seiner Tongebilde gewähren uns den reinsten, ungetrübtesten Genuss, in welchen der Gedanke sich entweder die Form erschuf, oder Studium und Nachahmung der grossen Vorgänger dem genialen Nachfolger ihre Handhabung zum leichten Besitz gemacht hatte. Und auch Beethoven hat die eigentlich eindringenden technischen Studien erst in Wien im Alter von 23—25 Jahren durchgemacht. Haben darum seine früheren Arbeiten geringen Werth für uns? Sie zeigen uns zum Theil die geniale Auffassungskraft, vermöge welcher ihn schon blosse Beobachtung und Kenntniss der Vorgänger zur Handhabung ihrer Formen befähigte; sie bieten ausserdem, auch in unentwickelter formeller Geschicklichkeit, das Interesse des Gedankeninhalts, der, wenn auch noch nicht überragend, doch das Individuelle bereits vorahnen lässt. Und das ist das Zweite, welches uns hier zu erwägen blieb.

Nur in gerundeter, klar gestalteter und umgrenzter Form kann das Kunstwerk seine beabsichtigte Wirkung thun; verschiedene Kunstgattungen haben verschiedene Formen; die Herrschaft über dieselben wird nicht ohne Studium und Uebung erworben: Alles das sind so selbstverständliche Dinge, Dinge, die Schumann selbst wohl gewusst und wenigstens in späterer Zeit aufs Bestimmteste betont hat, dass es kaum nöthig erscheint, dieselben auszusprechen. Aber eben so sicher ist doch auch, dass die Form nicht der Form wegen da ist, und dass sie ohne bestimmten und charakteristischen Inhalt keine künstlerische Bedeutung beanspruchen kann. Eben so sicher ist ferner, dass der wirklich geniale, an neuen Gedanken reiche Künstler auch in den Formen selbst, wenn auch auf dem Grunde der überlieferten, schöpferisch aufzutreten berechtigt ist, dass er die Formen sich schafft. Erwägen wir nun Schumann's Natur, so wie die Zeit, in welche er eintrat, so wird es uns nicht befremdlich sein, wenn namentlich in seinen ersten Werken der Ideengehalt in seinem Schaffen ihm das Vorwiegende erschien. Das musikalische Schaffen bewegte sich unter dem Einflusse der vorangegangenen Meister zu der Zeit, als Schumann auftrat, im Ganzen in festen Formen, welche, wie sie ein begabter Musiker sich durch strenge Uebung ohne grosse Schwierigkeit erwerben konnte, so naturgemäss eine ziemliche Anzahl von Componisten geringerer Bedeutung herangezogen hatten, an deren Werken man formell nichts hätte aussetzen können, deren Gedankenarmuth ihnen aber ein mehr als ephemeres Dasein nicht versprechen konnte. In höchstem Grade war es gerade in den Jahren nach Beethoven's Hinscheiden fühlbar, dass die musikalische Production sich hinsichtlich des Gehaltes einer völligen Verflachung zu nähern schien, dass kein Meister lebte, der etwas Selbständiges, Neues zu bieten, die Kunst zu fördern oder wenigstens auf ihrer Höhe zu erhalten versprach. Da war es gerade Schumann, welcher das Bedürfniss, der verflachenden Kunst einen neuen poetischen Inhalt zu geben, lebhaft fühlte; dahin zu wirken, die hierzu berufenen Talente anzuspornen, ist das ausgesprochene Ziel seiner kritischen Thätigkeit, und er sieht in der neuen Periode eine solche, »die das Kunstreiche und Seelenvolle wieder zu verbinden strebt« (Ges. Schr. IV, S. 195). Wer will bestreiten, dass er damit ein ächtes und wahres musikalisches Kunstziel aufgestellt hat? Dass er daneben weder sich noch Anderen die ernstlichste formelle Ausbildung erliess, zeigt eben den vollen und wahren Künstler. Aber je stärker und dringender jenes Bedürfniss in seinen jüngeren Jahren sein mochte, um so mehr mögen wir es aus seiner Natur heraus begreiflich finden, wenn wir es auch nicht vertheidigen oder gar als bewundernswerth hinstellen wollen, wenn dieses Bedürfniss eine Zeitlang das andere, die bereits durch Beobachtung und Nachahmung erworbene formelle Geschicklichkeit zu vollenden, überwog. So müssen seine früheren Arbeiten beurtheilt werden; es muss das Eigenthümliche und auf Schumann's Zukunft Hindeutende in ihnen aufgesucht werden, und das ist es, was wir bei Wasielewski vermissen. Die Papillons z. B. bieten eine bunte Reihe mannigfaltig wechselnder Stimmungsbilder in kürzester Form (nicht o h n e Form), durch Humor gewürzt, an selbständigen Gedanken (oder Einfällen wenn man will) reich, welche melodisch und harmonisch klar und fest gestaltet sind, und weitere formelle Ansprüche gar nicht erheben; die aphoristisch sein w o l l e n, und in welchen sich der Gedanke mit der hier möglichen Form völlig deckt. Die Abegg-Variationen, einem Scherze ihre Entstehung verdankend, wollen, wie uns scheint, zum grossen Theile doch auch vom Standpunkte der Claviervirtuosität, welche damals noch in Schumann's Bestrebungen den Mittelpunkt bildete, beurtheilt werden und bieten von diesem Gesichtspunkte aus ein entschiedenes Interesse; ausserdem ist, für unser Gefühl wenigstens, sowohl die Schumann'sche Wärme und Innigkeit, die uns in seinen späteren Werken fesselt, als auch die Neuheit und Kühnheit seiner harmonischen Combinationen in diesem Werke schon in manchen Stellen angedeutet; und wenn wir auch die Mängel eines Erstlingswerks nicht zu übersehen beabsichtigen, so bietet dasselbe andererseits Charakteristisches genug für den, der die Entwicklung eines grossen Künstlers unbefangen darzustellen unternehmen will. Alles das haben wir hier nur angedeutet, es müsste das eine berufenere Hand ausführen; aber welchen Eindruck macht es diesen Erwägungen gegenüber, wenn Wasielewski die Papillons Stücke »ohne eigentlichen Kunstwerth« nennt, während doch jedes gehaltvolle, die Gesetze der Form nicht verletzende Tonstück schon der Erfindung nach einen relativen Kunstwerth beanspruchen darf; wenn er ferner meint, die Variationen Op. 1, die der Componist Dorn vorspielte, seien »eben kein brillanter Empfehlungsbrief« gewesen, während wir im Gegentheil glauben, dass das Sinnige, Phantasievolle, und unbedingt technisch Interessante in denselben die Hoffnungen des neuen Lehrers entschieden erregen musste; wenn er endlich das *Allegro* Op. 8 »nach Form und Inhalt zu den schwächsten Geistesproducten Schumann's« zählt, Worte, die doch dem, einem Erstlingswerke gegenüber einzunehmenden Standpunkte kaum entsprechen dürften. Wir müssen also bedauern, dass Wasielewski, anstatt die Elemente von Schumann's Individualität und die Stufen seiner Entwicklung in seinen ersten Werken aufzusuchen, an denselben lediglich eine einseitige und darum nicht gerechte Kritik übt.

Wir verfolgen den Lebensgang des Meisters weiter. In

demselben Jahre 1831, in welchem er das theoretische Studium mit Ernst und mit Erfolg begann, machte er die Bekanntschaft mit dem Genius **Chopin's**, und legte den Eindruck, den er empfangen hatte, in einer begeisterten Besprechung nieder, in der Allgemeinen Mus. Ztg. gedruckt. Sein persönlicher Verkehr war, ausser der Wieck'schen Familie, nur wenig ausgedehnt. Das Studium übte alsbald auf seine Production wohlthätigen Einfluss, wenngleich, wie Wasielewski meint, es die Folgen zu spät begonnenen Studiums nie ganz verleugnen konnte — in welcher Beziehung wir den Verfasser fragen möchten, ob er das auch von Beethoven annimmt, dessen ernstliche Studien nicht früher datiren. Es gehören dem Jahre 1832 von Compositionen an die Intermezzi Op. 4, ein erster Symphoniesatz, die Uebertragung der Paganini-Etüden Op. 3, und ein Fandango, der nicht gedruckt ist. Sehr zu bedauern ist, namentlich für diese erste Zeit, dass Wasielewski von Schumann's ungedruckten Sachen keine Kenntniss hat; das Bild seiner Entwicklung musste dadurch um so mehr unklar bleiben. Die Intermezzi stellt er an Selbständigkeit und charakteristischem Ausdrucke über die früheren Werke, findet aber auch in ihnen in der melodischen Gestaltung Schwächen; er findet den nachtheiligen Einfluss des Componirens am Claviere. Wir erinnern uns jetzt nicht, wo Schumann dies von sich selbst sagt; in seinen Lebensregeln giebt er jedenfalls die ganz entgegengesetzte Vorschrift, Alles zuerst im Kopfe fertig zu machen. — Sein Symphoniesatz wurde 1832 in Zwickau in einem Concert von Clara Wieck aufgeführt; während der längeren Zeit seines Besuches in der Heimath componirte er fleissig für Clavier und für Orchester. Im Jahre 1833 lebte er wieder in Leipzig, fleissigen Studien hingegeben, auch heiterem Lebensgenusse nicht ganz entsagend. Es fallen in das Jahr die Fortsetzung der Bearbeitung Paganini'scher Etüden (Op. 10), die Impromptus über ein Thema von Cl. Wieck (Op. 5), die Anfänge der Sonaten Op. 11 und 22, die Toccata Op. 7 (Wasielewski schreibt ihr in erfinderischer Hinsicht keinen besonderen Werth zu, worüber wir der entgegengesetzten Ansicht sind) und einiges Ungedruckte. Seine Freundschaft mit **L. Schunke** datirt aus eben diesem Jahre. Das Ende desselben und das folgende Jahr ist hochwichtig durch die Gründung der **Neuen Zeitschrift für Musik**, des Organs, durch welches Schumann ein neues Leben in der musikalischen Production, wie es seinem Ideale entsprach, herbeizuführen und anzufeuern bestrebt war; wir haben uns über die Bedeutung desselben für Schumann und seine Zeit an einer früheren Stelle (Jahrgang 1865, Nr. 47—49) ausführlicher ausgesprochen. Auch Wasielewski zollt dieser Thätigkeit Schumann's die gebührende Anerkennung, schwächt nur leider den Eindruck seiner Worte schliesslich durch einen Vorwurf, den wir zu dem Unbegründetsten zählen müssen, was überhaupt über Schumann gesagt worden ist. Für Schumann, sagt Wasielewski S. 106, erwuchs aus der Leitung der Zeitung ein Nachtheil »durch die Prätension, mittelst ihrer einer neuen Kunstrichtung Bahn brechen zu wollen, für deren Hauptträger er sich hielt«. Ja gewiss wollte er einer neuen Kunstrichtung, der ausartenden und verflachenden Zeitrichtung gegenüber, Bahn brechen, und wir Nachgeborenen werden es ihm Dank wissen, dass es seiner Bemühung gelungen ist, und nicht ein ächtes künstlerisches Streben als Prätension bezeichnen. Dass sich Schumann nun selbst für den Hauptträger der neuen Richtung hielt, sagt er wenigstens in den Schriften an keiner einzigen Stelle. Gesetzt aber auch, es wäre dies der Fall gewesen, so ist es uns unerfindlich, wie man darin einen Nachtheil sehen oder darauf einen Vorwurf begründen kann. Denn wie manchesmal ist es in der Kunstgeschichte dagewesen, dass hervorragende Geister, die Bestrebungen ihrer Zeit aus innerer Ueberzeugung für irrige haltend, in ihren Hoffnungen und Plänen von den Zeitgenossen nicht verstanden werden; sollen wir sie darum schelten, weil sie durch Widerspruch unbeirrt ihren Weg verfolgen? und ist es zu tadeln, ist es nicht vielmehr selbstverständlich, dass dieselben sich in richtiger Würdigung ihres Berufes als die Träger der neuen Entwicklung betrachten? Aber auch dieses an sich Natürliche findet bei Schumann nicht einmal statt. Man zeige uns doch die Stelle in seinen Werken, in welcher er jene Ansicht über sich ausgesprochen oder angedeutet hat. Gerade das ist ja so wohlthuend, dass er alle von anderer Seite herstammenden, Hoffnung erweckenden Bestrebungen mit einer so innigen, hingebenden Freude begrüsst, seine eigenen Versuche mit völliger, fast ungegründeter Unterordnung behandelt, dass sich von Ueberhebung, von Prätension auch nicht die leiseste Spur findet, dass es immer nur die Begeisterung für das Schöne, für die Kunst, für die Wahrheit in derselben ist, was ihn leitet. Es ist uns daher auch völlig unbekannt, woher Wasielewski die Ansicht von Schumann gewonnen hat, »in unbefriedigtem Ehrgeize habe es ihn nach einer grossen, Neues gestaltenden That gedürstet«. Gewiss können über die ästhetische Würdigung eines Künstlers die Ansichten auseinandergehen, und so lange Wasielewski als ästhetischer Gegner Schumann's spricht, ist ein Boden vorhanden, auf welchem die Verehrer Schumann's mit ihm sich verständigen können; dass sich der Biograph aber entschliessen konnte, einen ins moralische Gebiet hinübergreifenden Vorwurf auszusprechen, den er zu begründen nicht unternommen hat und nicht vermocht hätte, das können wir nur im höchsten Grade beklagen.

In das Jahr 1834 fallen Schumann's Beziehungen zu Ernestine von Fricken, seine Freundschaft mit Henriette Voigt; ferner der Tod Schunke's, und zuletzt die alleinige Uebernahme der Zeitung. Er schrieb in demselben die *Etudes symphoniques* Op. 13, begann den *Carneval* (Op. 9), den Wasielewski mit einiger Liebe bespricht und in seinem eigenthümlichen Werthe gelten lässt; im folgenden Jahre vollendete er die beiden Sonaten, von denen wieder der Sonate Op. 11 »ein positiver Kunstwerth« nicht zukommen soll, wenn sie gleich für die Entwicklung wichtig sei.

Das Jahr 1836 gestaltete sich für Schumann bedeutungsvoll. Die Beziehungen zu Ernestine von Fricken waren erkaltet — die näheren Umstände glaubte der Verfasser nicht mittheilen zu können; seit jener Zeit aber begann die tiefe Neigung zu **Clara Wieck** sein Herz mehr und mehr zu erfüllen, und es begann ein Kampf um den Besitz derselben, der auch für seine Production von der höchsten Bedeutung wurde. Die Gründe des Widerspruchs, den Friedrich Wieck diesem Verhältnisse entgegensetzte, und der nach jahrelangem Leiden und Kämpfen damit endete, dass die Einwilligung desselben gerichtlich supplirt werden musste, erfahren wir nicht; schuldige Rücksichten, sagt der Verfasser, verboten ein näheres Eingehen auf diese Verhältnisse.

Auch hier müssen wir wieder Halt machen; hier wenn irgendwo ist der Punkt, an welchem es aufs Deutlichste hervortritt, dass sich Wasielewski die Aufgabe des Biographen nicht völlig klar gemacht hat. Was kann mehr dem Charakter des Mannes Gelegenheit geben sich zu äussern, als die Art, wie er seine Herzensangelegenheiten betreibt? was kann tiefer einschneiden in sein Gemüthsleben, als Schwierigkeiten, die sich ihm hier bieten, Missverhältnisse, die daraus entspringen? was ist leichter der Missdeutung, dem Geklatsch der Mitlebenden ausgesetzt, als Familienzwiste, über die nur Weniges bekannt wird? Im gewöhnlichen Leben mag man die Leute klatschen lassen über Dinge, die sie nichts angehen; wer aber den Charakter eines hervorragenden Mannes, eines Mannes, der nicht einem kleinen Kreise, sondern der Nation angehört, zu schreiben unternimmt, hat sich die Frage vorzulegen, ob er im Stande ist, denselben in allen Beziehungen ins rechte Licht zu setzen,

und nach keiner Seite hin Gelegenheit zu schiefer, wo nicht gar ungerechter Auffassung desselben zu geben. Sichtlich hat nun Wasielewski sich bemüht, in seiner Darstellung jede etwaige Missdeutung von Fr. Wieck fernzuhalten. Die Erzählung von seinem Widerspruche kleidet er in die mildeste Form (»er glaubte die Zustimmung verweigern zu müssen«), so dass man kaum erkennt, wie er selbst darüber urtheilt; alle Stellen in Schumann's Briefen, die sich darauf beziehen, die freilich mitunter hart und heftig gelautet haben mögen, sind sorgfältig ausgemerzt. Von Motiven der Weigerung ist auch nicht die leiseste Spur angegeben. Ob dieselben in einer Unterschätzung von Schumann's künstlerischer Bedeutung gegründet waren, wie man nach einem Artikel der Grenzboten von 1850, Nr. 40 zu glauben veranlasst ist, wissen wir nicht. Wir wollen gewiss der Pietät, die der Verfasser dem verdienten und würdigen Vater von Schumann's Gattin zollte, nicht zu nahe treten; Wasielewski hat hier nur vergessen, dass er nicht Wieck's, sondern Schumann's Biograph ist, und dass die Rücksicht, die er jenem erweist, diesem und noch mehr der edlen Gattin desselben entzogen wird. An der Voraussetzung, dass unseren Meister in einem scheinbar rücksichtslosen Vorgehen gegen den Vater ein Vorwurf treffe, dass wo möglich gar seine Gattin die Pietät gegen denselben verletzt, ist nun, bei dem Verschweigen aller näheren Motive, Niemand gehindert; nicht einmal den Verdacht der Unwahrheit in seinen Erzählungen an Andere ist der Verfasser ernstlich bemüht von Schumann abzuwenden (vergl. S. 125). Wer in dieser Darstellung Pietät zu finden geneigt ist, wird auf keinen Fall sagen können, dass es Pietät gegen Schumann sei.

Zu den Compositionen, welche diese stürmische Zeit hervorbrachte, gehören namentlich die Phantasie in C (Op. 17) und die zweite Sonate (Op. 14), anfangs *Concert sans Orchestre* genannt, später in veränderter Gestalt neu herausgegeben. Beiden grossartigen Werken lässt Wasielewski volle Gerechtigkeit widerfahren. Auffallend ist, dass er von den beiden jener Zeit angehörigen, neuerdings von J. Brahms herausgegebenen Sonatensätzen, die ihrer anfänglichen Intention nach für Op. 14 und Op. 22 bestimmt waren, in der neuen Auflage keine Kenntniss genommen hat. Ferner gehören hieher aus dem Jahre 1837 die Phantasiestücke (Op. 12) und die Davidsbündlertänze (Op. 6). Namentlich in den ersteren sieht Wasielewski einen grossen Fortschritt, wenngleich er die Spuren zu spät begonnener Studien auch in ihnen noch verfolgen will; während er in den letzteren mehr Skizzenhaftes, wenig durchgebildete Motive findet; was uns doch auf ungenügender Kenntniss derselben zu beruhen scheint. Das Jahr 1838 brachte die Novelletten (Op. 21), Kinderscenen (Op. 15), Kreisleriana (Op. 16), welche letztere Wasielewski an die Spitze alles bisher von Schumann Geschriebenen stellt; dieses und das folgende Jahr noch die Clavierwerke bis Op. 32. Mit den Ereignissen dieser Zeit hängt dann noch eng zusammen der Versuch seiner Uebersiedelung nach Wien, aus welcher Stadt Schumann 1839 die Schubert'sche C dur-Symphonie heimbrachte. Am 12. Septbr. 1840 endlich erfolgte Schumann's Vermählung.

(Schluss folgt.)
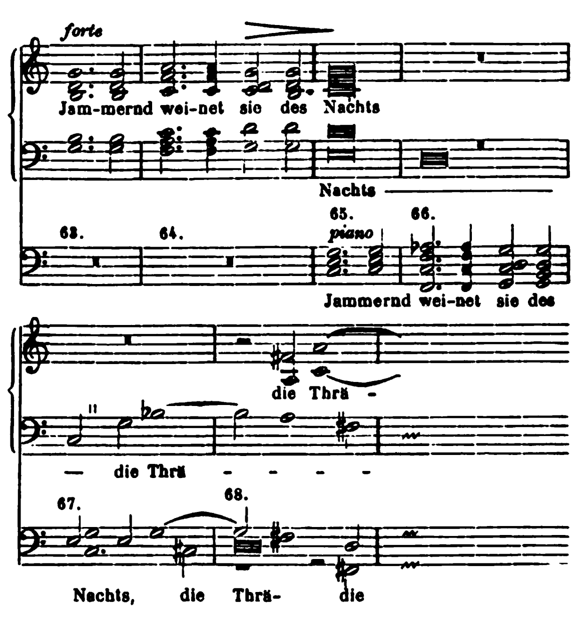
Graduale, Jerusalem, aus den Klageliedern Jeremiae, für zehn Singstimmen componirt von **Reinhold Succo,** Op. 8. Berlin (1869), Wilhelm Müller.

Wir haben hier ein Werk vor uns, welches nicht allein der vom Componisten gewählten schwierigen mehrstimmigen Form wegen unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, sondern auch unser unbedingtes Lob verdient, da der Componist diese Form mit Sicherheit beherrscht und in derselben seine Empfindungen auszusprechen versteht. Vor längerer Zeit schon hatten wir Gelegenheit, den Leser auf drei kleinere Motetten (Op. 7) desselben Verfassers aufmerksam zu machen, welche sich durch sangbare Stimmführung, Wohllaut und Ausdruck auszeichneten und desshalb ganz besonders für kirchliche Gesangvereine und für den Gesangunterricht auf Gymnasien u. s. w. geeignet waren. Zu unserer und des Componisten Freude haben dieselben bereits eine hübsche Verbreitung gefunden. Das letzte Stück dieser kleinen Sammlung ist eine fünfstimmige Composition desselben (hier in Op. 8 zehnstimmig behandelten) Textes. Beide Stücke beruhen auf demselben musikalischen Gedanken; die jetzt gebotene zehnstimmige Composition bringt jedoch, wenn sie auch grösstentheils dieselben Themen benutzt, durch ihre complicirtere Form so viel neue Wendungen, dass sie in der That als ein selbständiges Werk, nicht etwa als eine blosse Umarbeitung jener kleineren, fünfstimmigen anzusehen ist. Der Componist spricht sich hierüber selbst in einem kurzen Vorworte aus, welches ich hier einrücke: »Aufgemuntert »durch den Beifall, welchen unter drei kleinen zu Anfang d. J. »vom Verfasser der vorliegenden Arbeit herausgegebenen Mo»tetten insbesondere die dritte, ein fünfstimmiges Jerusalem, »gefunden hat, legt der Verfasser den Freunden kirchlicher Ge»sangsmusik ein für die doppelte Anzahl von Stimmen einge»richtetes Graduale über die gleichen Textworte vor. Ob»wohl gegenwärtige Composition auf denselben musikalischen »Grundgedanken basirt, möchte sie der Verfasser doch nicht »als eine blosse Bearbeitung jener erwähnten Motette ange»sehen wissen, da sie fast gleichzeitig mit dieser entstanden »und sich auch in manchen wesentlichen Zügen von ihr unter»scheidet. Die klagenden und warnenden, tiefbedeutsamen »Worte des Propheten forderten unwillkürlich zu reicheren, »kühneren Formen auf. Möchte es dem Verfasser gelungen »sein in diesen Formen nicht die künstlerische Freiheit vermis»sen, zu lassen und zu ihnen den entsprechenden bedeutsamen »Inhalt gefunden zu haben, ohne welchen auch die schwierig»ste Form ein leeres Getön ist. Berlin im Juni 1869. Reinh. »Succo«.
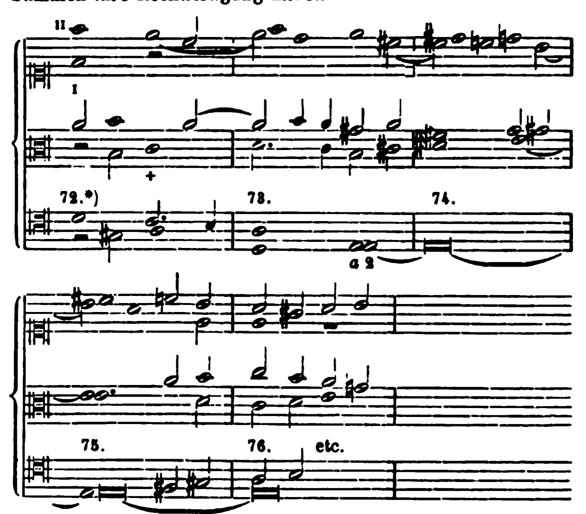
Der Stil der vorliegenden Composition ist kein ganz streng diatonischer, sondern modulirt etwa in der Weise, wie die italienischen Compositionen aus dem siebzehnten und dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts (z. B. Lotti, oder wie wir es auch häufig bei Händel finden, und ich muss nur hinzufügen, dass Succo hierbei niemals aus den Augen verliert, dass er einen A capella-Gesang ohne jede instrumentale Zuthat hinzustellen sich vorgenommen). — Die Haupttonart ist A-moll; im rein diatonischen Geschlecht würde eine Cadenz auf *E* durch den Dreiklang *h-dis-fis* eingeleitet unmöglich sein, eine Modulation, die indess Succo sehr wirkungsvoll anzuwenden wusste. Die Behandlung der dissonirenden Intervalle ist durchaus correct und die Zehnstimmigkeit consequent durchgeführt. Die Hauptwirkung eines so vielstimmigen Gesanges beruht zum Theil auf einer Abwechslung der singenden Chöre, indem theils gleichstimmige, theils höhere und tiefere einander gegenüber gestellt werden; dann aber auch auf einer Steigerung, welche dadurch erzielt wird, dass immer mehr Stimmen sich am Gesange betheiligen. Beide Mittel sind von Succo auf das vortrefflichste verwendet worden, wie überhaupt die ganze Composition den Meister im vier- und mehrstimmigen Satz verräth. Die Kundigen werden wissen, dass zu einer geschickten Anwendung der genannten Mittel nur derjenige befähigt ist, der jahrelang unermüdlich contrapunktische Studien im streng-diatonischen Geschlecht gemacht hat, wie umgekehrt der, welcher dies nicht gethan hat, wohl bei gesunden Sinnen die Wirkung einer solchen Composition (wenn sie nämlich gut vorgetragen wird) empfinden kann, aber nimmermehr ein Urtheil über den wahren Werth und die technische Schwierigkeit derselben besitzt.

Es bleibt mir nun noch übrig, in der Kürze auf den Inhalt des Stückes und auf die Intentionen des Componisten näher einzugehen, obgleich es immerhin misslich ist, das, was allein durch die Harmonie, den Rhythmus und die Symphonie (den Zusammenklang) auf uns zu wirken berechnet ist, in Worten wiedergeben zu wollen. Ich thue es auch nur, um ungefähr den Plan des Componisten erkennen zu lassen und zu zeigen, dass er auch bei der grossen Anzahl der Stimmen (nicht ein Chaos, sondern) ein wohlgeordnetes Ganzes hinzustellen gewusst hat.

Der Text lautet: »Jerusalem! wie liegt die Stadt so wüste, »die sonst voll Volkes war! sie ist wie eine Wittwe; die Fürstin »unter den Heiden, die Königin unter den Ländern, die muss »nun dienen. Jerusalem! jammernd weinet sie des Nachts die »Thränen an ihrer Wange. Jerusalem! bekehre dich zu dem »Herrn deinem Gotte!« — Der Chor ist aus zwei Sopran-, drei Alt-, drei Tenor- und zwei Bass-Stimmen zusammengesetzt, welche sich während des Gesanges in verschiedener Weise gruppiren. Der Umfang des Satzes beträgt 95 langsame *Alla-breve*-Takte, so dass derselbe etwa sechs bis sieben Minuten im richtigen Tempo vorgetragen dauert. Die Tonart ist A-moll. Fünf Stimmen beginnen im *pianissimo* mit dem Dreiklang auf *A* »Jerusalem«, worauf die anderen fünf einen Takt später einsetzen und alle zehnstimmig nun den Accord ruhig austönen lassen. Eben so ist die Wiederholung des »Jerusalem« auf dem D moll-Dreiklang eingerichtet. Die Worte »wie liegt die Stadt so wüste«, welche sich ohne Pause anschliessen, werden erst von fünf und dann von den fünf anderen Stimmen intonirt, und nun führen alle zehn den Satz »die sonst voll Volkes war« thematisch [Notenbeispiel] weiter und vereinigen sich von Takt 16 bis 20 zu einer volltönenden zehnstimmigen Halbcadenz auf $E^{\#}$. Takt 18 erlauben wir uns dem Componisten den Vorschlag zu machen, den ersten Bass so: [Notenbeispiel] zu ändern (*a* statt *c*), damit die zwischen dieser Stimme und dem zweiten Tenor übersehenen Octaven vermieden werden. — Ausserordentlich wirkungsvoll und glücklich sind die folgenden Worte »sie ist wie eine Wittwe; die Fürstin unter den Heiden, die Königin unter den Ländern, die muss nun dienen« behandelt worden. Nachdem vier gegen vier Stimmen zu singen angefangen haben, kommen Takt 30 alle zehn Stimmen mit den Worten »die Königin unter den Ländern« auf dem *C*-Dreiklang und alsdann eine Cadenz auf *G* bildend im *forte* zusammen, worauf nun die Stimmen sich allmälig abwärts senken und theils thematisch, theils in freier Wendung die Worte durchführen »die muss nun dienen«, und Takt 57 einen vollständigen Schluss durch $H^{\#}$ $E^{\#}$ bilden. — Hierauf beginnt der Gesang von Neuem »Jerusalem, Jerusalem«, ähnlich dem Anfang auf dem E moll- und dann auf dem C dur-Dreiklang *pianissimo*. Die folgenden Worte »jammernd weinet sie des Nachts« singen zunächst sechs hohe Stimmen (Sopran I und II, Alt I, II und III, Tenor II) *forte*, worauf die tiefen *piano* wiederholen, mit einem höchst eigenthümlich wirkungsvoll hervortretenden, die Worte sehr bezeichnenden *as* im ersten Tenor, worauf dann thematisch in ausdrucksvoller Chromatik »die Thränen an ihrer Wange« der Gesang in allen zehn Stimmen bis Takt 80 zu einer phrygischen Cadenz auf *E* weitergeführt wird. (Notenbeispiel siehe nächste Spalte oben.) Ich erlaube mir bei dieser Gelegenheit noch auf die Kühnheit der von Succo angewandten Chromatik aufmerksam zu machen, indem ich die Takte 72—75 im Auszuge mittheile; so überraschend und fremdartig dieselben auch im ersten Augenblicke erscheinen mögen, so liefern sie dennoch den Beweis, dass der in der Stimmführung Sichere sich manche Freiheit erlau-



ben darf, welche in der melodischen Sangbarkeit der einzelnen Stimmen ihre Rechtfertigung findet.



Zum dritten Male ertönt jetzt *piano* beginnend das »Jerusalem« mit einem mächtigen *crescendo* »bekehre dich zu dem Herrn«, dem dann noch die Worte »deinem Gotte« theils imitirend, theils frei eintretend und die Schlusscadenz des ganzen Stückes bildend, folgen.

*) Takt 72 steht für die mit + bezeichnete Note (*c*) in der Partitur *e*; es ist dies ein Versehen des Componisten oder ein Druckfehler. Es würde sonst der zweite Sopran mit dem Alt in verdeckten Octaven singen; ein Fehler, der bei Anwendung von nur sechs Stimmen (wie in den abgedruckten Takten) nicht zu dulden ist. — Weiter unten von Takt 78 zu 79 ist auch noch eine Octave zu corrigiren zwischen dem dritten Tenor und dem zweiten Alt.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Die Zahl unserer Theater ist auf Grund der neuen Gewerbefreiheit bis auf sechszehn gestiegen und rauchende Musikfreunde sind gegenwärtig im Stande, den »Freischütz« zu hören, ohne ihre Cigarre ausgehen zu lassen, freilich nicht in der grossen Oper, wo es wegen Feuersgefahr mit Fug und Recht verboten ist, selbst nach dem Schluss der Vorstellung im Flur eine Cigarre anzuzünden, sondern im Alcazar-Theater, dessen Vorstand sich jedoch auch allwöchentlich zu einer Vorstellung ohne Pfeife und Tabaksqualm bereit erklärt hat. In der königl. Oper hat Frau Mallinger als »Margarethe« allgemein Bewunderung erregt, und es lässt sich nicht leugnen, dass sie durch Persönlichkeit, Spiel und Gesang alle ihre Vorgängerinnen übertrifft. Zugleich gehört Frau Mallinger, die binnen wenigen Wochen als »Elsa«, »Euryanthe« und »Susanne« in »Figaro's Hochzeit« auftrat, zu den vielseitigsten Sängerinnen der Gegenwart. Ein bescheideneres Licht neben ihr ist Frl. von Asten, eine Schülerin der Madame Viardot, die Herr v. Hülsen bei seiner letzten Anwesenheit in Baden-Baden engagirt hat. Im Concertwesen sind mannigfache Veränderungen eingetreten, unter denen der Ausfall der Domchor-Soiréen die erheblichste sein dürfte, doch hatte ein von diesem berühmten Institut in der Domkirche veranstaltetes Abendconcert sich eines zahlreichen Besuches zu erfreuen, woraus wir auf die Erhaltung des Geschmacks für kirchliche Musik schliessen können. Am Todestage Mendelssohn's hat der Stern'sche Gesangverein die übliche Gedächtnissfeier begangen, und der Dirigent desselben acht Tage später die Abonnementconcerte der von ihm geleiteten Symphonie-Kapelle in der Singakademie unter starker Betheiligung begonnen. (H. Nachr.)

✱ **München.** Am 13. d. fand das erste der vier Concerte der Vocalkapelle unter Wüllner's Leitung statt. Diese Aufführung zählt zu dem Besten, was dem Liebhaber eines schönen Chorgesanges geboten werden kann; äussere Anlage und Ausführung sind gleichmässig zu loben. Von der Reichhaltigkeit wird die Angabe der Componisten schon einen Begriff geben; es wurden in einer beinah streng chronologischen Folge Stücke gesungen von: Orlando di Lasso, Palestrina, Clari, Eccard, Bach (Violoncellsolo mit Orgel), Th. Morley, Th. Weelkes, Bach, Händel, Gluck, Hauptmann, Gade, Brahms und Mendelssohn.

✱ **Salzburg.** Am 15. d. wurde hier ein Oratorium, genannt »Israel's Heimkehr aus Babylon« und componirt von Joseph Rudolph Schachner, aufgeführt. Das verstärkte Orchester des »Mozarteums«, die Chöre der Singakademie und der Liedertafel, die Frauen Gräfin Gatterburg und Janda-Marschner u. a. Kräfte wirkten dabei mit und der Componist dirigirte. Herr Schachner hat das Werk in London, wo er sich seit Jahren aufhält, geschrieben und auf einem englischen Musikfeste zuerst aufgeführt — mit demselben Beifall, welchen fast sämmtliche in den letzten 10 bis 20 Jahren producirte Oratorien dort fanden. Das fade *Libretto* persiflirte man in einer kurz nach jenem Musikfeste erschienenen Parodie »Jakob's Heimkehr nach Shoreditch« (Shoreditch, spr. Schoorditsch, ist das unbeschreiblich schmutzige, dicht mit Menschen wie mit Ungeziefer besetzte Judenviertel der Londoner Altstadt) — und damit war dieses neue Oratorium so ziemlich abgethan. Herr Schachner versuchte dann 1868 die im Jahre 1848 aufgelöste Londoner »*Academy of ancient music*« wieder ins Leben zu rufen; ausser dem Prospectus ist uns aber seither kein Lebenszeichen davon bekannt geworden. Will derselbe es nun auf deutschem Boden, dem er entsprossen ist, mit seinen Compositionen versuchen, so wünschen wir ihm Glück, zunächst aber diejenige Selbsterkenntniss und gründlichen Studien, ohne welche er in dieser Branche keinen dauernden Erfolg erzielen wird. Die ausgetretenen Pfade der modernen Oratoriencomposition müssen verlassen und die richtigen Wege eingeschlagen werden.

✱ **Florenz.** Die Opernsaison hat begonnen und merkwürdigerweise in beiden Theatern, in der Pergola sowohl als in dem Teatro Pagliano, mit Opern von deutschen Componisten den Anfang gemacht. In der ersteren giebt man, wie der Wiener »N. fr. Presse« geschrieben wird, mit wahrer Vollendung, dramatischem Leben und ausgezeichnetem Ensemble Meyerbeer's »Hugenotten« mit Mademoiselle Sass, die früher in Paris glänzte, als Valentine. Sie ist eine stattliche Blondine mit schöner Stimme und brillantem Vortrage, der im vierten Act zu leidenschaftlicher Höhe stieg und elektrisirte. Eine neue Erscheinung auf dieser Bühne, eroberte sie sich schon mit ihren ersten Lauten die allgemeine Sympathie. Mario Tiberini dagegen ist ein alter Freund des Publikums, und sein mächtiger wohllautender Tenor, seine gute Schule, sein beliebtes Spiel verfehlten ihre Wirkung nicht. Der vortreffliche Sänger Junca war ein ausgezeichneter Marcel, originell, kräftig, charaktervoll in Spiel und Vortrag. Die Uebrigen schlossen sich würdig an, auch Chor und Orchester, und Meyerbeer kam zu seinem vollen Rechte. Besagte Oper steht überhaupt hier in grossem Ansehen, der Florenzer Musikverleger Guidi hat sogar eine vollständige Partitur davon herausgegeben, wozu bei dem bekannten niedrigen Stande des italienischen Musikverlages und Musikalienhandels gewiss eine grosse Begeisterung erforderlich war. — Das Gegenbild lieferte das Teatro Pagliano mit Mozart's »Don Juan«, der so arg gemisshandelt wurde, dass niemand nach einer solchen Vorstellung von dem Kunstwerth des Werkes einen Begriff bekommen wird. Besser gaben sie ihren Verdi'schen »Trovatore«. Aber die Pergola wird in dieser Saison unzweifelhaft die Hauptanziehung besitzen und Alles versammelt sehen, was gern dem Getöse der politischen Leidenschaften entfliehen möchte.

✱ **Stockholm.** (Bau eines Concert-Hauses.) Man bemüht sich jetzt auch hier, dem Mangel eines grösseren Concert-, Vorlesungs- und Festlocals abzuhelfen. Es wurden von verschiedenen Seiten Pläne eingereicht und es scheint, dass einer derselben seiner Realisirung entgegen geht, indem »Dagens Nyheter« erzählt, dass die erforderliche Anzahl Actien (2000) zur Durchführung des Unternehmens fast ganz gezeichnet ist. Der Plan geht darauf aus, den jetzigen Walhallasalon zu kaufen und denselben zum erwähnten Zwecke umzubauen. Die 280 Fuss lange Façade soll aus offenen Arcaden bestehen, welche es möglich machen, dass 10 bis 12 Wagen zu gleicher Zeit vorfahren können. Ausserdem soll die Passage durch zwei Vestibüle erleichtert werden. Sieben verschiedene Treppen sollen zum Saale führen. Das Dach soll in der Mitte mit einem 1200 Quadratfuss grossen, mit glänzenden Malereien geschmückten Glasfenster versehen werden. Die Bauart wird nordisch-byzantinisch und die Decorationen nordisch-mythologisch. Der Saal soll über 2000 Personen fassen können und in demselben sollen 32 sechs Fuss hohe Statuen und ebenso viele Bildhauerarbeiten in Relief, alle auf Episoden der nordischen Götterlehre hindeutend, angebracht werden, wesshalb das Local auch den Namen »Walhalla« erhält. Die Bildhauerarbeiten sollen von acht tüchtigen Künstlern ausgeführt werden, die Statuen unter Leitung und nach Skizzen des vor Kurzem nach mehrjährigem Aufenthalt in Rom heimgekehrten talentvollen Bildhauers F. Kjellberg. Ueber dem Gesims sollen auf der Decke die Portraits in Oelfarbe auf Goldgrund von Mozart, Händel, Beethoven, Haydn, Mendelssohn-Bartholdy, Humboldt, Schiller, Goethe, Thorwaldsen, Oehlenschläger, Shakespeare, Berzelius, Tegnér, Linné und noch anderer 14 hervorragender Componisten und Verfasser gemalt werden. Das Local soll ausser dem grossen Saal noch 11 grössere und kleinere Säle enthalten.

✱ **Hamburg.** Von unseren regelmässigen Winterconcerten haben schon mehrere stattgefunden. Die unter C. Voigt's Leitung stehende Singakademie brachte als erste Aufführung (welche herkömmlich ein grösseres Chorwerk zum Gegenstande hat) Haydn's »Jahreszeiten«. Die Solisten waren Frau Walter-Strauss aus Basel, Herr Wolters und Herr A. Schulze. Die Aufführung war, wie wir hören, im Ganzen eine recht gelungene und zwar in der Weise, welche man an unserem Cäcilienverein schon hinreichend kennt, nämlich so, dass das Hauptgewicht auf den Gesang gelegt wird. — Von den »philharmonischen Concerten«, deren wiederum neun in diesem Winter abgehalten werden sollen, sind bis jetzt zwei gegeben. Sie brachten alte Bekannte in guter Ausführung. Neue Werke kamen nicht darin vor; doch hörten wir in dem zweiten Spohr's sogenannte »Doppelsymphonie«, betitelt »Irdisches und Göttliches im Menschenleben«, welche nicht gar häufig mehr zur Aufführung gelangt — ein Werk, dessen musikalische Harmlosigkeit der Geschmacklosigkeit der beabsichtigten, durch einige triviale Verszeilen verdeutlichten Schilderung die Waage hält. Nur der letzte Satz dieser Symphonie ist ein wirklicher Kunstsatz und wurde auch vom Orchester schön vorgetragen. Ueber Frau Peschka-Leutner, welche in diesem Concerte drei Nummern sang, demnächst noch ein Wort, da wir die genannte Sängerin bei der am 23. d. stattfindenden Jubiläumsfeier der unter Herrn v. Bernuth's Leitung stehenden Singakademie abermals, und zwar in grösseren Partien, hören werden.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. December 1869. **Nr. 48.** IV. Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XI.

(Schluss der »Bonner Studien«.)

Neefe lebte und bildete sich in einem Kreise und zu einer Zeit,*) wo einerseits Händel und J. S. Bach, wenn auch oft genannt, doch in den Hintergrund gedrängt und in ihrer Grösse und Bedeutsamkeit nur von gar Wenigen (und wir müssen zu diesen Wenigen einen der treuesten Wächter des reinen Satzes, Kirnberger, rechnen), erkannt waren, und wo andererseits Haydn und Mozart ihre Mission noch nicht erfüllt hatten. Es war eine Zeit, wo in dem Suchen nach neuen Bahnen man nichts Besseres wusste, als die Formen der gleichzeitigen französischen und italienischen Musik anzunehmen, überall auf Einfachheit zu dringen, die künstlichere polyphone Schreibart zu vermeiden und die Melodie zur Herrin über die Harmonie zu machen. Man kann in diesem Streben nach Simplicität (welches wohl einen tieferen Zusammenhang mit dem Aufleben der Lyrik in der deutschen Poesie hat) zwei in gewisser Hinsicht entgegengesetzte Richtungen unterscheiden. Bei der ersten Richtung wurde der ideale und eigentliche Zweck der Tonkunst nicht aus den Augen verloren. Ihr gehören an: Georg Benda in seinen späteren Werken, Ph. E. Bach in seinen besseren Werken aus verschiedener Zeit, Naumann, Joseph Haydn in seinen früheren Werken und mit gewisser Einschränkung auch Gluck und Mozart. Die andere Richtung, vertreten meistens durch Männer, welche von der Seite der allgemeinen geistigen Bildung her in die Tonkunst gekommen waren, ging mit oder ohne Absicht auf eine Verallgemeinerung der Kunst aus. Ein Vertreter dieser Richtung ist J. A. Hiller. Andere Musiker, z. B. der affectirte J. F. Reichardt, schwanken zwischen der einen und anderen Richtung. Wenn man nun auch jener anderen Richtung, welche das allgemeine Kunstbedürfniss im Auge hatte, das zweifelhafte Lob, die Musik zum Gemeingut des Volkes gemacht zu haben, nicht nehmen kann, und wenn man auch sagen muss, dass die ihr angehörenden Compositionen innerhalb der Grenzen, welche ihnen auf ihrem heiteren Gebiet gestellt sind, ihre Aufgabe vollkommen erfüllen und insofern ganz stilgemäss sind: so wird man doch bekennen müssen, dass das Streben nach Vereinfachung, Verständlichkeit und Popularität zur Verflachung führen musste, und dass eine Kunstrichtung, in welcher das Gemüthsleben den höchsten Grad seines Ausdrucks in der Sentimentalität findet, den idealen Zweck der Kunst verfehlen muss. Nun, Neefe ist als Componist ein Opfer dieser Richtung. Er wurde ein Opfer dieser Richtung, weil er ein Opfer seines Berufs war, weil die erst eingeschlagene juridische Laufbahn und dann die Arbeiten für die Bühne ihn nicht zu einer vollständigen Ausbildung seiner Fähigkeiten und zur Lösung einer in höherem Sinne künstlerischen Aufgabe kommen liessen, vielleicht auch weil der angeborene Hang zur Speculation ihn abhielt die Kunst so viel als möglich von allen Seiten praktisch anzufassen. Gewiss lag in ihm ein edler Keim. Das sieht man an einigen Liedern und Opern-Arien, in welchen sich ein warmes und reines Gefühl ausspricht.*) Neefe's Compositionen sind grösstentheils für die Bühne bestimmt; ein kleinerer Theil besteht aus Clavierstücken, aus Gesängen mit Clavier-Begleitung, aus Compositionen über geistliche Texte u. s. w. Sie haben im Ganzen die damals übliche Schreibart, wie wir sie, theils leicht und gefällig, theils etwas gekünstelt aber durchsichtig, bei Hasse, Hiller, Gretry, Ph. E. Bach, G. Benda u. A. finden, ohne jedoch die Gedrungenheit oder die feine Harmonik des einen oder anderen Genannten zu erreichen. Die Schreibart ist vorherrschend monodisch. Die Figuration ist nicht reich. Eigentlich fugirte Sätze sind nicht vorhanden. Nachahmungen kommen selten vor und auch dann meist nur bei kurzen Gliedern. Wo sich Neefe in einem vierstimmigen Satze für vollen Chor auf Nachahmung eines längeren Gliedes, eines z. B. zwei Takte langen Motivs einlässt, da wird, indem die Stimmen, welche die Nachahmung begonnen, noch vor Eintritt der letzten Stimme oder vor der Durchführung des Motivs durch alle Stimmen die einmal angetretene Selbständigkeit wieder aufgeben, das polyphone Gewebe gar bald fadenscheinig und locker. Ueberhaupt ist zu bemerken, dass, abgesehen von jenen

*) Neefe, geboren 1748 in Chemnitz, kam 1767 nach Leipzig zum Besuch der Akademie und Universität, dann als Musikdirector einer Schauspieler-Gesellschaft im Jahre 1776 nach Dresden, 1777 nach Frankfurt am M. und an den Rhein.

*) C. F. D. Schubart sagt über die in Musik gesetzten Klopstock'schen Oden: »Die Melodien sind meist dem grossen Geiste Klopstock's angemessen und drücken seine tiefe, schwermüthige Empfindung ganz vortrefflich aus«. — Schubart bemerkt auch: »Mir däucht, Neefe würde als Kirchen-Componist am meisten glänzen. Leider ist aber seine jetzige Bestimmung seinem Geiste nicht angemessen. Er hält sich als Musikmeister bei der Seiler'schen Schauspielergesellschaft auf«. Neefe hatte diese Stellung 1776—1779.

kleinen und misslungenen Nachahmungen, Neefe nirgends, auch wo es angebracht wäre, z. B. bei der Composition eines geistlichen Textes, zu den ausgebildeteren Formen der polyphonen Schreibart greift und nirgends über das gewohnte monodische Verfahren hinauskommt. Das ist die Stufe des höheren Dilettantismus.*) Diese letzterwähnten Erscheinungen sind uns wichtig, denn sie liefern den Beweis, dass Neefe in der Stimmführung bei fugirten Sätzen nicht handfest war. Es hat also allen Anschein, dass Neefe überhaupt mit der polyphonen Schreibart nicht vertraut und, was daraus folgt, dass sein Unterricht lückenhaft war. Denn zum Compositions-Unterricht genügt nicht eine praktische Gewandtheit in dieser oder jener Compositions-Art, sondern es gehört dazu eine gewisse praktische Gewandtheit in allen zur Compositionslehre gehörenden Gegenständen und eine theoretische Vielseitigkeit.

Mängel können aber auch ihre Kehrseite und ihr Gutes haben. Neefe sagt in einer bereits angeführten Stelle, dass u. a. »Bücher, worinnen die Kunst auf psychologische Gründe gebaut war, z. B. Home's Grundsätze der Kritik, Sulzer's Theorie u. a. m.«, ihm mehr genutzt hätten als ein förmlicher Unterricht in der Composition; und in einem Aufsatz über die musikalische Wiederholung**) sagt er: »Das Genie soll zwar nicht durch die Regel unterdrückt werden; es soll nur durch sie, besonders wenn sie aus der Natur der menschlichen Seele, aus dem natürlichen Gange unsrer Empfindungen abgezogen ist (wie eigentlich die Regel seyn muss) geleitet werden, dass es sich nicht ganz vom geraden Wege entferne. Es behält immer noch Gelegenheit genug, sich als Genie zu zeigen« u. s. w. Man sieht, Neefe's Kunstansicht hatte eine Richtung zur Aesthetik genommen und seine Ansicht ging dahin, dass die Gesetze und Erscheinungen der Musik auf das seelische Leben des Menschen zu beziehen seien und sich dadurch begründen lassen müssen. Man kann, wenn man diese ästhetische Richtung ins Auge fasst, wohl nicht zweifeln, dass Neefe der Philosoph nicht selten Neefe den Compositions-Lehrer vertreten oder ergänzen musste, dass wo die technischen Regeln nicht ausreichten und auch da wo sie ausreichten, Neefe mit ästhetischen Bemerkungen bei der Hand war und Regeln des Geschmacks zu Hülfe genommen wurden. Stellt man sich nun diesen trefflichen Mann vor, wie wir ihn namentlich aus seiner Selbstbiographie kennen, diesen Mann ohne alle Flunkerei, der mit offenem Blick für das Sachliche und Gegenwärtige doch das Niedere gern auf ein Höheres, das Aeusserliche auf ein Innerliches bezog: so kann man es wohl ein Glück nennen, dass Beethoven, dessen Natur auf die Darstellung eines reichen Gemüthslebens angelegt war, einen Mann zur Seite hatte, der, wenn ihm auch Einiges von der zum Compositions-Lehrer nöthigen theoretischen Einsicht und praktischen Gewandtheit abging, doch an Beispielen und in Bemerkungen auf die Wahlverwandtschaft zwischen den Bewegungen der menschlichen Seele und dem Element der Töne aufmerksam machen und dadurch zur Aufklärung Beethoven's über seine Bestimmung und zur Entwicklung seiner Subjectivität beitragen konnte. Alles zusammen genommen kann man also sagen: Neefe's Unterricht war in technischer Hinsicht ungenügend, in Bezug auf Bildung des Geschmacks und Entwicklung des Gefühls konnte er nur fördernd und nachhaltig sein.*) Mit dieser Auffassung lässt sich der Inhalt eines an Neefe geschriebenen Briefes**) in Einklang bringen, worin Beethoven seine Dankbarkeit in folgenden Worten ausspricht: »Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir sehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst ertheilten. Werde ich einst ein grosser Mann, so haben auch Sie Theil daran, das wird Sie um so mehr freuen, da Sie überzeugt sein können« u. s. w.

Es ist nun weiter wenig zu sagen. Zeit und Dauer des Unterrichts bei Neefe lässt sich nicht genau bestimmen. Er mag im Jahre 1782 eingeleitet worden sein, mag aber wohl schwerlich Jahre lang und über das Jahr 1787 hinaus gedauert haben, wo Beethoven nach Wien reiste und, wie Ries (Notizen S. 86) sagt, »einigen Unterricht« von Mozart erhielt. Ueber diesen Unterricht fehlen nähere Mittheilungen. Im Juli 1792 kam Joseph Haydn auf der Rückreise von England nach Bonn.***) Wegeler erzählt (Notizen S. 15): »Als Haydn zuerst aus England zurückkam ...., legte ihm Beethoven eine Cantate vor, welche von Haydn besonders beachtet und ihr Verfasser zu fortdauerndem Studium aufgemuntert wurde«. Wir vermuthen, dass bei dieser Gelegenheit Haydn das Studium des strengen Satzes empfahl. Beethoven hat sich dann längere Zeit und wiederholt damit beschäftigt. Hierüber an einem anderen Orte.

*) Das Urtheil ist vielleicht zu streng. Der Verfasser wird vielleicht seine Ansicht ändern, wenn er Gelegenheit findet, mehr Compositionen von Neefe kennen zu lernen. Zugänglich waren ihm nur die in Hiller's »Wöchentlichen Nachrichten« (2. Jahrg. S. 344, 366, 374; 3. Jahrg. S. 53, 148 ff.) erschienenen Stücke (einige Sonatinen für Clavier, eine geistliche Ode für drei Singstimmen u. a. m.), ein Heft »Lieder mit Claviermelodien« (Glogau 1776), das Singspiel »Heinrich und Lyda« und die Oper »Adelheid von Veltheim« (in Bonn um 1781 aufgeführt). Letzteres Werk war als das bedeutendste und umfangreichste hauptsächlich bei obigem Urtheil maassgebend.

**) Deutsches Museum vom Jahre 1776, S. 745 ff.

*) Ist es doch, als wenn in der Ueberschrift der Pastoral-Symphonie: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey« — eine Bemerkung Neefe's nachklänge. Vgl. den Artikel »Mahlerey« in Sulzer's »Theorie«.

**) S. Berlinische musikalische Zeitung vom 26. Octbr. 1793.

***) S. Thayer S. 215, 226.

Robert Schumann.

Robert Schumann. Eine Biographie von **Jos. Wilh. v. Wasielewski.** Zweite, verbesserte Auflage. Dresden, Kuntze. 1869.

(Schluss.)

Ein Rückblick auf Schumann's bisherige Entwicklung wiederholt noch einmal die vorher über die Eigenthümlichkeit, die Anomalie derselben ausgesprochenen Ansichten, in milderer Weise, doch aber auch hier so, dass wir ein recht deutliches und innerliches Bild der Entwicklung dieses ungewöhnlichen Geistes und eine Anschauung seiner Eigenart nicht gewinnen. Ueber einzelne Punkte, die Claviertechnik z. B., wird Richtiges beigebracht. Um nicht missverstanden zu werden, bemerken wir, dass auch unserer Ansicht nach manche der Ausstellungen Wasielewski's Richtiges enthalten; auch wir glauben, dass in Bezug auf das subjective Element in Schumann's Schaffen, auf die nicht immer gleichmässig vorhandene plastische Anschaulichkeit auch in seinen schönsten Sachen, der künftige Biograph manches zu seiner Charakteristik Nothwendige wird beizubringen haben; nur sind wir der Meinung, dass dies aus der ganzen Natur des Künstlers begriffen und erklärt, und nicht immer nur als einzelne Folge ungenügender Studien getadelt, dass nach einem eingehenden Verständnisse des Individuellen und Neuen in Schumann, welches den thatsächlich vorhandenen grossen Einfluss auf die nachfolgende Production gewinnen musste, gestrebt, und nicht nur Einzelnes, was zu Ausstel-

lungen veranlasst, herausgegriffen werden müsse, kurzum, dass sich in der Darstellung vor Allem rückhaltlose Anerkennung einer genialen und seltenen Künstler- und Menschennatur zu erkennen geben müsse, die wir nicht mit gewöhnlichen Alltagsregeln meistern können wie Unseresgleichen.

Das Jahr 1840 hatte Schumann ausserdem noch, in Anerkennung seiner Leistungen als Componist und Kritiker, von Seiten der Universität zu Jena die Würde eines Doctors der Philosophie eingetragen. In diesem Jahre trat Schumann in einer bisher von ihm nicht cultivirten Gattung hervor; dasselbe gab der grössten Zahl seiner Lieder ihre Entstehung, und mit Recht war Schumann sich selbst wohl bewusst, in dieser Gattung Erhebliches geleistet zu haben. Wir können hier das Verhältniss Schumann's zu Schubert, Mendelssohn, Beethoven nicht im Einzelnen erörtern; genug, auch Wasielewski erkennt seine hohe Bedeutung in diesem Gebiete an, erkennt in den Schumann'schen Liedern den ganzen Menschen mit seinem reichen Empfindungsleben und giebt zu, dass Schumann durch innigeren Anschluss an die Einzelmomente des Gedichts die Gattung wirklich gefördert. Den neuen grossen Aufschwung seiner erfinderischen Kraft, die ganz selbständige Individualität, die auch über Einzelverdienste hinaus dem Schumann'schen Liede den unnachahmlichen Reiz, die tief ergreifende Wirkung giebt, hebt er nicht eingehender hervor, und trotzdem, dass uns hier die Liederkreise von Heine, Kerner, die Myrthen, Frauenliebe und Leben u. a. begegnen, deren blosse Erwähnung das Herz des rechten Schumann-Verehrers höher hebt, ist doch die Begeisterung seines Biographen eine sehr gemässigte; dem Lobe wird auch wieder in ziemlicher Ausdehnung der Tadel beigemischt, dass Schumann auch Barockes componirt habe, z. B. »In Lappland sind schmutzige Leute« (welche Geltung gestattet Wasielewski denn dem Humor in der Musik?), und dass seine Gesangscompositionen hinsichtlich des »Gesanggemässen« fast durchweg keine Befriedigung gewähren. Es mag diese Rücksicht bei manchen der Lieder weniger, als wünschenswerth, geübt worden sein; dass aber die Phantasie des Tondichters allenthalben gehemmt sein soll durch das augenblicklich Ausführbare, durch die Rücksicht auf eine nicht abgeschlossen vorliegende, sondern stetig sich fortentwickelnde Technik, ist doch nicht völlig gerecht zu verlangen; wenigstens haben weder Bach noch Beethoven diese Rücksicht immer geübt. Wie Manches, was für unausführbar galt, haben eine Lind, ein Stockhausen als ausführbar erwiesen. Wir bedauern also wiederum, dass Wasielewski diese ausgedehnte Betrachtung wieder wie ein Bleigewicht der frohen Anerkennung der herrlichsten Compositionen angehängt hat.

Im Jahre 1841 beginnt Schumann sich der Instrumentalmusik zuzuwenden, wie Wasielewski meint, dem Beispiele Mendelssohn's folgend; es entstanden als herrliche Producte dieser neuen Thätigkeit die Symphonien in B und in D-moll, Ouvertüre, Scherzo und Finale (Op. 52), und Anderes; aus dem Bereiche der Kammermusik die Streichquartette, Clavierquartett und -Quintett und alle die hieher gehörigen, bekannten und bewunderten Werke, deren Werth nach Gehalt und Form auch Wasielewski durchaus anerkennt; das Quintett erklärt er, und gewiss mit Recht, für das bedeutendste Kammermusikstück seit Beethoven.

Im Verfolg des Biographischen spricht sodann Wasielewski von dem immer mehr sich von der Aussenwelt zurückziehenden, sich verschliessenden Wesen Schumann's, von der Schwierigkeit, welche ihm der Verkehr mit Menschen auferlegte, und woraus seine geringe Wirksamkeit als Lehrer (am Leipziger Conservatorium) und später als Dirigent sich erklärte; soweit hier Wasielewski's eigene Erfahrung zu Grunde liegt, sind natürlich diese Nachrichten, die ja mit manchen anderen übereinstimmen, als richtig anzunehmen. Was man hier in biographischer Hinsicht vermisst, ist ein Eingehen auf die Leipziger Verhältnisse jener Zeit, auf die Schwierigkeiten, welche der Anerkennung Schumann's als Componisten entgegenstanden, auf sein persönliches Verhältniss zu Mendelssohn u. A. Gewiss waren auch hier wieder manche persönliche Rücksichten zu nehmen, die denn aber auch diesmal zur Folge hatten, dass das Lebensbild in einer wesentlichen Beziehung unvollständig ist. Während der ersteren Zeit schrieb er das Werk, das seinen Namen ganz besonders unsterblich gemacht hat: Das Paradies und die Peri (1843). Wasielewski, in gerechter grosser Bewunderung für das Werk, auch in durchaus richtiger Würdigung seiner Eigenthümlichkeit, macht doch Schumann einen Vorwurf daraus, dass man dasselbe keiner der bestehenden Kunstgattungen beigesellen könne, und tadelt namentlich das Hineinverflechten der erzählenden Person; er ist aber, meinen wir, den Beweis dafür schuldig geblieben, dass das Genie nicht berechtigt sei, den Kreis der bestehenden Gattungen zu erweitern, so wie die Angabe der Gründe, aus welchen in einer Gattung, in welcher doch wie beim Oratorium das epische Element vor dem dramatischen das Uebergewicht hat, die erzählende Person künstlerisch verwerflich sei. — Eine Kunstreise nach Russland unterbrach das ruhige Schaffen. Nach seiner Rückkehr legte Schumann die Redaction der Zeitschrift völlig nieder und siedelte bald darauf nach Dresden über (aus welchem Grunde, erfahren wir nicht), wo er zunächst eine trübe Zeit körperlichen Missbefindens durchzumachen hatte; in demselben erblickt Wasielewski bereits die Vorläufer der Krankheit, der er später zum Opfer fiel. Nach seiner Herstellung nahm sein Schaffen einen neuen grossartigen Aufschwung; namentlich gehören viele contrapunktische Arbeiten in jene Zeit, dann die C dur-Symphonie, das Clavierconcert, die Trios, Stücke des Faust, die Oper Genoveva u. a. Letztere namentlich bespricht der Verfasser weitläufig und kritisirt mit Schärfe den Text, an welchem Schumann selbst grossen Antheil hatte. Die Musik stellt er hoch, nur will er sie nicht dramatisch finden, was er namentlich durch das Fehlen des Recitativs motiviren zu können glaubt. Dass dieses im Drama wesentlich sei, was Wasielewski sehr zuversichtlich behauptet, möchte doch für unsere Zeit nicht so leicht durchzuführen sei; auch in Beethoven's »Fidelio« tritt das Recitativ schon sehr merklich zurück. Weiter folgen die Musik zu Manfred (vgl. S. 212 ff.), das Adventlied, das Album für die Jugend u. s. w. Seit 1848 dirigirte Schumann in Dresden einen Chorgesangverein. Ins Jahr 1849 fallen, ausser vielen kleineren Stücken für Gesang und Instrumente, das spanische Liederspiel, Requiem für Mignon, weitere Scenen aus Faust. Es muss als auffallend bezeichnet werden, dass Wasielewski, der doch die grösseren Werke ausführlich bespricht, in dieser zweiten Auflage nicht Veranlassung gefunden hat, die Faustmusik, die zum Theil das Edelste und Höchste enthält, was wir Schumann überhaupt verdanken, einer näheren Besprechung zu unterziehen.

Nach verschiedenen Reisen erfolgte Ende 1850 die Uebersiedelung Schumann's nach Düsseldorf, um die dortige städtische Musikdirectorstelle zu übernehmen. Ueber sein Wirken in dieser Stellung konnte der Verfasser aus eigener Wahrnehmung urtheilen und ohne Zweifel sind seine Mittheilungen durchaus zuverlässig; nur ist es klar und wird auch vom Verfasser nicht verhehlt, dass er von den dortigen Erlebnissen Vieles verschweigt, namentlich was das Aufhören der Directionsthätigkeit betrifft; Schumann's geringes Geschick zu letzterer betont er allerdings so stark wie möglich. Unter den Compositionen der Düsseldorfer Zeit sind hervorzuheben die Es dur-Symphonie, die Pilgerfahrt der Rose, die beiden Sonaten für Clavier und Violine, das dritte Trio, die Messe, das Requiem; ausserdem vieles Kleinere für Gesang und Instrumente. Wasielewski

widmet nur der Rose und dem Königssohn nähere Besprechung. Ausserdem redigirte Schumann die Ausgabe seiner Gesammelten Schriften. Die letzten Jahre des Düsseldorfer Aufenthalts waren durch Vorboten der Krankheit bezeichnet, welche im Anfange des Jahres 1854 zum Ausbruch kam und am 29. Juli 1856 das reiche Leben des Meisters beendete. Eine Schilderung von Schumann's Aeusserem und von der Art seines Verkehrs mit Anderen, wie ihn der Verfasser zu beobachten Gelegenheit hatte, schliesst seine Darstellung; der hier gegebenen kurzen Charakterschilderung, die freilich in mancher Beziehung durch Beobachtung der Nächststehenden hätte ergänzt werden können, ist dennoch Antheil und Wärme nicht abzusprechen, die am Schlusse als wohlthuender Gegensatz zu manchen Partien der früheren Darstellung dem Leser entgegentritt.

Einen ganz besonderen Werth erhält das Buch noch durch seinen Anhang. Derselbe enthält ein paar Gedichte Schumann's auf Familienfestlichkeiten, Biographisches über Frau Schumann nach Mittheilungen ihres Vaters, so wie über diesen selbst; dann u. a. eine Recension Liszt's über Schumann'sche Claviercompositionen früherer Zeit, und endlich eine reiche Sammlung Schumann'scher Briefe aus den Jahren 1833 bis 1854, in chronologischer Folge, so dass uns diese ein unmittelbares und desshalb um so erfreulicheres Bild seiner Bestrebungen und seiner Entwicklung darbieten; sein poetisches Gemüth, seine künstlerische Begeisterung, die kühnen Hoffnungen stürmischer Jugend und die reichen Resultate vielseitiger Studien und Erfahrungen, Alles geht hier noch einmal in lebensvollem Bilde an uns vorüber. Die Briefe sind gerichtet an seine Verwandten (besonders die Schwägerin Therese Schumann), dann an seine Freunde und Bekannten Töpken, Rosen, Henr. Voigt, Moscheles, Keferstein, Fischhof, Dorn, Kossmaly, Hiller, Reinecke, Brendel, M. Horn, v. Bruyck, Strackerjan u. einz. A. Der Wunsch, dieselben durch die ohne Zweifel wichtigsten Briefe an die zu allernächst Stehenden ergänzt zu sehen, ist freilich ein nur zu natürlicher.

Die zweite Auflage des Wasielewski'schen Buches nennt sich lediglich eine verbesserte, und soweit wir uns der ersten, die uns augenblicklich nicht zur Hand ist, erinnern, ist sie dies erstlich hinsichtlich der Darstellung; dieselbe darf in der neuen Auflage als eine fliessende und angenehme bezeichnet werden. Ausserdem erscheint der Anhang durch eine Reihe zum Theil bisher ungedruckter Briefe vermehrt, und an verschiedenen Stellen ist von inzwischen hervorgetretenen Erscheinungen Notiz genommen. Die vielen inzwischen noch publicirten Werke Schumann's: Faustmusik, Messe, Requiem, spanische Liebeslieder u. s. w., eingehend zu besprechen, hat der Verfasser nicht unternommen, und ist ebensowenig auf den jetzt schon bei weitem klarer vorliegenden Einfluss Schumann's auf die gesammte Production unserer Epoche näher eingegangen; das Buch sollte, wie es scheint, in seinem wesentlichen Bestande unverändert bleiben.

Wir sprechen hier noch einmal aus, dass dasselbe uns auch in dieser Gestalt als eine durchaus verdienstliche und gehaltreiche Arbeit erscheint, die dem künftigen Biographen Schumann's, der sich an persönliche Rücksichten nicht mehr zu binden braucht und in allen Hinsichten eine objective Würdigung des Künstlers und Menschen anzustreben haben wird, eine höchst dankenswerthe Vorarbeit sein wird. In Bezug auf die vielfachen Bedenken, die wir gegen den Standpunkt und die Ansichten des Herrn Verfassers äussern mussten, glauben wir hier noch einmal hervorheben zu sollen, was hoffentlich unsere Darstellung selbst zur Genüge ergeben hat, dass dieselben lediglich aus sachlichem Interesse, aus der Verehrung, die wir Schumann widmen, abgeleitet sind und dass diese uns die rückhaltlose Aussprache unserer Ansicht dem von uns hochgeschätzten Verfasser gegenüber zur Pflicht gemacht hat. Die Durchlesung der neuen Auflage erneuerte in uns die Erinnerung an den Eindruck des ersten Erscheinens des Buches, und wie uns der Standpunkt desselben schon damals wenig sympathisch berührte; es that uns weh, dass durch eine nach unserer Ueberzeugung auf das Geniale und Individuelle in Schumann zu wenig eingehende Darstellung manchen gedankenlosen Gegnern Schumann's willkommene Waffen in die Hand gegeben waren, dass dieselben jetzt sich der Bemühung um das Verständniss einer seltenen und eigenthümlichen Künstlernatur um so mehr entziehen werden. Dieses auszusprechen, erschien uns als eine Pflicht gegen den Meister, die alle persönlichen Rücksichten überwiegen musste; wir fühlten das dringende Bedürfniss, unseren Standpunkt dem Buche gegenüber mit Klarheit zu bezeichnen, und unsererseits zu verhüten, dass die geniale Begabung Schumann's und seine eingreifende Stellung in der Entwicklung der nach-Beethoven'schen Kunst verkannt, dass die neue Kunstrichtung, deren Hauptträger er unserer Ueberzeugung nach in der That gewesen ist, in ihrer Bedeutung übersehen werde. Dem Verdienste des Verfassers, dem sorgsamen Fleisse seiner Arbeit, dem Eifer und Erfolge seiner Forschung, Eigenschaften, die er neuerdings durch sein Buch über die Violine in der erfreulichsten Weise wieder kundgegeben hat, zollen wir unsere entschiedene und volle Anerkennung. *Dr. H. Deiters.*
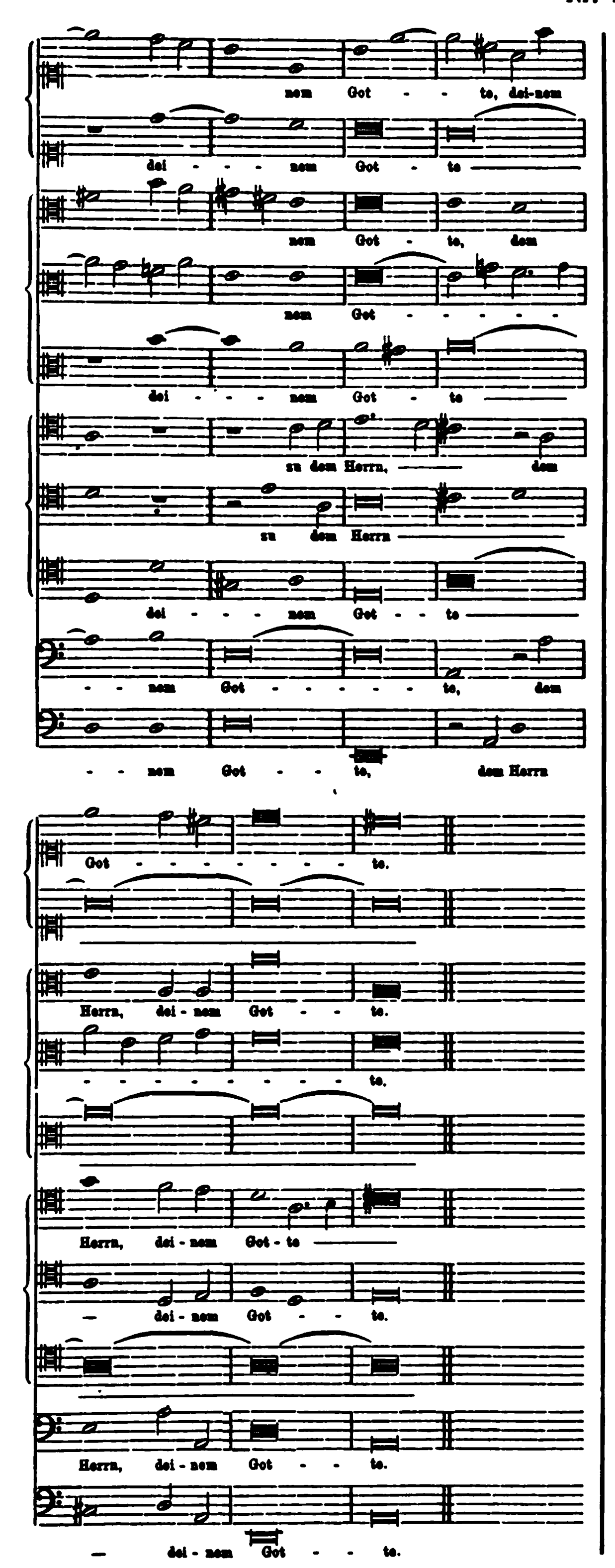
Graduale, Jerusalem, aus den Klageliedern Jeremiae, für zehn Singstimmen componirt von **Reinhold Succo,** Op. 8. Berlin (1869), Wilhelm Müller.

(Schluss.)

Ich hoffe, dass diese kurze Beschreibung die klare, planmässige und ausdrucksvolle Behandlung der Textworte erkennen lassen wird. Der Componist hat in der That den Text in seiner ganzen Tiefe erfasst, von dem richtigen Grundsatz ausgehend, dass die Musik eine durch Rhythmus, Harmonie und Symphonie geregelte, erhöhte und gesteigerte Declamation ist. Man declamire sich z. B. den Text in ausdrucksvoller Weise, und man wird finden, dass die bei richtigem Lesen hervortretenden Accente, so wie solche Stellen, wo man die Stimme unwillkürlich fallen und schwächer werden lässt, auch durch den zehnstimmigen Satz in ähnlicher Wirkung zu vernehmen sind, natürlich aber grossartiger, breiter und eindringlicher. Und dies ist um so mehr lobend hervorzuheben, als dabei auch jede einzelne Stimme melodisch und sangbar durchgeführt ist, nirgend ihren natürlichen Umfang übersteigend. So gehen z. B. beide Sopranstimmen niemals über das zweigestrichene *f* hinaus.

Wenn wir uns auch mit der Auffassung des Ganzen vollkommen einverstanden erklären müssen, so wäre sicher die Totalwirkung noch dadurch zu erhöhen gewesen, wenn der Componist die Schlussworte »Bekehre dich zu dem Herrn, deinem Gotte« noch breiter und ausgedehnter angelegt hätte. Er hätte aber auch schon dadurch eine machtvollere Wirkung erzielt, wenn er in den letzten sechs Takten die Stimmen wenigstens weiter aus einander gelegt hätte. Jetzt fällt gerade der Schluss gegen den vollen Ton des Vorhergehenden etwas ab. Wir schlagen ihm daher (bei strenger Beibehaltung seiner harmonischen Grundlage) folgende Aenderung vor: (Notenbeispiel siehe nächste Spalte.)

Succo hat sein Stück dem Meister Grell, dem Director der Singakademie, dem Componisten der 16stimmigen Messe, seinem Lehrer gewidmet. Es ist sehr erfreulich, dass hier in Berlin, trotz so mancher glänzenden verlockenden Erscheinungen, dennoch von Seiten der Singakademie die vocale Richtung in der Musik von ihrem Bestehen an mit Treue festgehalten worden ist, und, wenn auch Grell's Vorgänger



Fasch, Zelter, Rungenhagen in ihren mehrstimmigen Compositionen noch nicht jene Formvollendung und Sicherheit (wie wir sie bei Grell bewundern müssen), zu erreichen im Stande waren, doch auch diese Männer Grundsätzen gefolgt sind, von denen hauptsächlich eine Zukunft für die Musik zu erwarten ist. Das Succo'sche Stück legt Zeugniss davon ab, dass derjenige, welcher von der Frucht der Erkenntniss gekostet hat und es redlich mit der Kunst meint, der vocalen Richtung nicht wieder untreu werden kann. Eine solche Arbeit lässt sich nicht nach sechswöchentlichen contrapunktischen Versuchen zusammenleimen, sondern sie ist ein Product gereifter Erfahrung und (durch jahrelange Studien erworbener) Sicherheit.

Wir hoffen, dass die Singakademie und der Domchor das Werk gelegentlich vorführen werden, damit der Componist für sein Talent und seine Arbeit den einzigen Lohn empfängt, den unsere Zeit für Werke dieser Art zu gewähren vermag. Die Ausstattung ist gut; die Partitur übersichtlich und sauber in den üblichen (sogen. alten) Gesangschlüsseln gestochen; die einzelnen Stimmen stehen dagegen im Violinschlüssel. Wir danken dem Verleger, dass er die Herausgabe des Werkes unternommen hat, da bei der gegenwärtigen Zeitströmung zu derartigen Publicationen, selbst zu so wenig umfänglichen, wie die gegenwärtige, Muth und Vertrauen gehört.

Heinr. Bellermann.

Ueber das Kunstpedal

erhalten wir, anlässlich unserer Besprechung in Nr. 44—46, das nachstehende Gutachten eines sachverständigen Musikers, welcher Gelegenheit hatte, die erwähnte Erfindung in praktischer Ausführung zu vernehmen.

YZ. Da Sie in Ihrem Blatte die Ansicht des Hrn. Zacharià über seine Erfindung so ausführlich wiedergegeben haben, so dürfte vielleicht auch eine theilweise entgegenstehende Ansicht gehört werden. Schreiber dieser Zeilen hat das Kunstpedal des Herrn Z. von demselben in trefflicher Behandlung gehört, ist auch allen Auseinandersetzungen desselben mit der hingebendsten Aufmerksamkeit gefolgt. Da scheint es mir denn zunächst, es sei Hrn. Z. ergangen, wie es gewiss Jedem leicht ergeht, welcher jahrelangen Fleiss, tiefes Nachdenken und viele Arbeit an ein einziges Ziel gewendet: er glaubt, ist er an diesem Ziele angelangt, viel mehr erreicht zu haben, als er wirklich erreicht hat. So muss ich denn gestehen, dass ich von neuen Klangfarben, orchestraler Färbung u. dgl. so ziemlich Nichts bemerkte; es blieb immer ein Clavierton, womit ich, nebenbei bemerkt, auch ganz zufrieden bin. Auch eine der wirklich vorhandenen Wirkungen ist nicht in dem Grade vollendet, wie Hr. Z. meint. Wenn die tiefen Töne von den Dämpfern befreit sind und es sollte nun in der Mittelregion (etwa Notenbeispiel I des Z.'schen Werkes) eine Staccato-Figur vorkommen, so wird diese ganz gewiss durch die »helfenden Freunde« beeinträchtigt. Herr Z. macht selbst, S. 35 seines Werkes, darauf aufmerksam, dass ein höherer Ton, sobald der Finger die Taste verlässt, »munter fortklingt«, auch wenn nur ein einziger seiner tieferen Verwandten, der nächste, von Dämpfern befreit ist; dagegen stellt er S. 43 dieselbe Thatsache als eine nur in der Theorie vorhandene hin, welcher »die Praxis ein Schnippchen schlägt«.

Ungeachtet ich in Vorstehendem die Bedeutung des Kunstpedals einigermaassen reducirt habe, gebe ich dennoch bereitwilligst zu, dass das Pedal überhaupt erst durch eine solche Einrichtung rechten Kunstwerth erhält, dass die Sache in der Idee höchst bedeutend, in der Ausführung ingenios ist.

Es wäre desshalb sehr zu wünschen: *a*) dass wir Alle an unseren Instrumenten diese Einrichtung hätten, ohne erst noch

einmal eine bedeutende Geldsumme ausgeben zu müssen; *b*) dass wir im Besitz der nöthigen Fertigkeit im Lesen der betreffenden Zeichen und noch viel mehr im Besitze der nöthigen Fussgewandtheit wären, ohne erst Monate lang studiren zu müssen. Herr Z. möge diese Worte nicht als eine Art Hohn nehmen: ich will damit einfach andeuten, woran, nach meiner Ueberzeugung, die Verbreitung des Kunstpedals scheitern wird. Wenn ein Instrument, bei den kolossalen Preisen, welche die heutigen Claviere ohnehin haben, um circa 100 Thlr. theurer wird, so wird der Spieler sich doch fragen, ob die Verwendung derselben denn eine Nothwendigkeit sei, und diese Frage wird er, der durch Jahre, vielleicht durch Jahrzehnte hindurch »sich behelfen« gelernt hat, verneinen. Noch wichtiger ist der andere Punkt. Herr Z. giebt zu, dass die richtige Behandlung des Kunstpedals erst durch anhaltende Uebung erlernt werden kann, dass *quasi* ein neues Spiel, neuer Fingersatz etc. nöthig wird, ja dass die Componisten in Zukunft ganz anders werden componiren müssen, um die neue Erfindung zur Geltung zu bringen. Nun frage ich: *a*) Wer unter den bereits gebildeten Clavierspielern, die sich mit der bisherigen Einrichtung befreunden mussten, wird sich die Zeit dazu nehmen können, ohne in Nothwendigerem gestört zu werden? und antworte: einige reiche Dilettanten, welche überhaupt Nichts zu thun haben, aber auch schwerlich grossen Einfluss üben werden. Ich frage weiter: *b*) Kann man, was das Praktischste wäre, mit den Kindern anfangen, und die Pedalbehandlung, so wie die Kenntniss der betreffenden Zeichen so ganz allmälig von Stufe zu Stufe in den Unterricht einweben? und ich antworte: nein! denn dazu müssten ja die Lehrer erst mit der Sache vertraut sein, und diesen fehlt Geld und Zeit. Und ich frage endlich: *c*) Welcher Componist wird der Erste sein, der seine Werke speciell mit Rücksicht auf eine nicht eingebürgerte Einrichtung der Instrumente schreibt — und welcher Verleger wird diese Werke drucken? und ich antworte: keiner! — Ich lege auf den letzteren Punkt eben kein grosses Gewicht; die Hauptsache scheint mir das Andere: angesichts dessen, was unser unvollkommenes Pedal bisher geleistet, werden nur Einzelne sich finden, welche die bedeutende Ausgabe und den grossen Zeitaufwand für das unstreitig viel vollkommenere Pedal nicht zu scheuen haben. Die Einführung könnte nur ganz allmälig kommen. Herr Z. sagt, in früherer Zeit habe man einmal den Versuch gemacht, das Pedal in nur zwei Theile zu theilen und verurtheilt diese Halbheit. Gleichwohl glaube ich, dass dies die richtige Vorbereitung auf das vollständige Kunstpedal wäre. Das Pedal links, abwärts geführt, müsste die Verschiebung bewirken, aufwärts würde es die Bassdämpfer bis etwa klein *g* oder *a* heben; das andere Pedal, aufwärts gedrückt, übernähme die übrigen Dämpfer, abwärts gehend die Gesammtdämpfung. So würde das Alte beibehalten und ein klein Wenig Neues hinzugefügt, welches das Instrument nur sehr wenig vertheuerte und in vielen Fällen nützlich wäre. In vielen anderen freilich auch nicht: dafür wäre aber auch kein Erlernen der Sache nöthig, mit ein bischen Aufmerksamkeit könnte es Jeder benutzen. Nach Jahren oder Jahrzehnten könnte dann eine Erweiterung hinzukommen, die ebenfalls nur wenig Neues brächte; und so würde, nach langer Zeit, das Ideal eines Pedals, als welches ich Herrn Z.'s Werk gern anerkenne, allgemein werden.

Eine vortreffliche Mozartbüste

hat vor etwas länger als einem Jahre der Bildhauer Friedrich Schierholz in Frankfurt a. M. vollendet. Da der Mann noch jung und auswärts noch lange nicht so bekannt ist, wie er durch seine aussergewöhnliche Tüchtigkeit verdient, so erscheint es als Pflicht, einmal öffentlich auf ihn hinzuweisen. Freilich muss ich mir an diesem Orte versagen, auf diejenigen seiner früheren und neueren Leistungen einzugehen, welche mit der Kunst nicht zusammenhängen, welcher diese Blätter gewidmet sind. Um so mehr darf ich aber das obengenannte Kunstwerk hervorheben. Und ein Kunstwerk ist diese lebensgrosse Büste Mozart's in der That, im schönsten Sinne des Wortes. Auf den ersten Blick sehen wir an der uns wohlbekannten »Nase«, an den freundlichen Augen, wen wir vor uns haben. Gehen wir aber der Sache näher, so finden wir, dass es dem Künstler nicht genügt hat, mit peinlicher Genauigkeit sich an irgend eine Vorlage zu halten, sondern dass er den ganzen Menschen, den grossen Meister, den er darzustellen hatte, erst vollständig kennen gelernt und dann aus sich heraus geschaffen hat. Und zu solchem Schaffen war Herr Schierholz besonders geeignet, da er selbst ein grosser Musikfreund und ein warmer Verehrer der Helden unserer Kunst ist. Allerdings verglich er Alles, was von Portraits vorhanden ist; aber er studirte auch Mozart's Lebensgang aufs Eingehendste, war überall, wo von seinen Werken Etwas zu hören war, lebte sich förmlich in den Gegenstand seiner Aufgabe ein — und so entstand denn ein Kopf voll Leben und Feuer, so dass wir Musiker bei seinem Anblick unwillkürlich geneigt sind zu sagen: Ja, so muss der ausgesehen haben, der jene Werke geschaffen hat.

In früherer Zeit hat Herr Schierholz bereits einen ausgezeichneten Beethoven gefertigt, der den bisher bekannten Büsten dieses Meisters ganz entschieden überlegen ist. Bei dem grossen Kunstwerthe der beiden Büsten ist der Preis von 9 Thlrn. für einen Gypsabguss sehr gering zu nennen. Hierfür sind sie von Hrn. Schierholz direct oder durch die hiesigen Musikhandlungen zu beziehen. Natürlich werden sie auf Verlangen auch in Marmor gearbeitet. — Ich hatte gehofft, dass bis zu diesem Weihnachten auch der Dritte im Bunde, Haydn, fertig sein werde. Für manche Familien, welche bereits die beiden Anderen besitzen, wäre dies ein erwünschtes Weihnachtsgeschenk gewesen. Leider war der Künstler durch zahlreiche anderweitige Aufträge verhindert, dies sein eigenes Vorhaben auszuführen; dass er es nicht »nebenbei« doch gethan, ist mir ein Beweis, wie sehr auch er davon überzeugt ist, dass eine solche Aufgabe den Künstler ganz in Anspruch nehmen muss und nicht »nebenbei« gelöst werden kann. Welche Zierden für Concert- und Vereins-Säle, für Musikschulen und Privatkapellen müssen diese drei Büsten zusammen abgeben! Freilich müssten dann noch Händel, Bach und einige Neuere hinzukommen — indessen, versteigen wir uns in unseren Hoffnungen nicht zu weit und freuen uns einstweilen an dem, was da ist.

W. Oppel.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Wien.** Bei dem ersten philharmonischen Concert wurde der Dirigent Dessoff mit demonstrativem Applaus begrüsst. Das Kärntnerthor-Theater, wo diese Concerte bekanntlich auch fernerhin stattfinden, war dicht besetzt; die lebhaften Beifallssalven des zahlreichen Publikums bewiesen unter andern auch, dass eine compacte Mehrheit dafür ist, diese philharmonischen Concerte, unbeirrt durch Concurrenzversuche, sich zu erhalten. Man hat alle Ursache, über solche Kundgebungen sich zu freuen; denn wir erblicken hierin keine Personenfrage, keinen Vorzug des Einen Dirigenten vor dem anderen, sondern vielmehr den gesunden Sinn des Publikums, bestehende, bisher erfreulich wirkende Institute nicht ohne Noth und ohne sichere Gewähr des Besseren, verkommen zu lassen. Und das Bessere ist hier gewiss nicht möglich, indem bestehende Verhältnisse zerrüttet und »Beiräthe« auf den Dirigentenstuhl gesetzt werden, sondern allein dadurch, dass Jeder in seinem naturgemässen Wirkungskreise belassen und in berufsmässigen Schranken gehalten wird. Unsere sogenannten »philharmonischen Concerte« sind gut fundirte Einrichtungen; sollen sie noch besser werden, als sie bereits sind, so ist weiter nichts nöthig, als ihre innere musikalische Durchbildung, also das, was sich mit tüchtigen Kräften und einem wählerisch aufmerksamen Publikum bei der jetzt glücklich zur Herrschaft gelangten Geschmacksrichtung von selber findet. Jeder, der hier zu ändern oder umzuwerfen suchen würde, könnte nur die Rolle eines Störenfried spielen. Das Publikum scheint dies auch bereits einzusehen. — Am 21. Nov. wurde Gluck's Oper Armida (die seit 1808 hier geruht hatte!) wieder aufgeführt. Die Oper wurde aber nicht von Hrn. Herbeck, wie wir erwartet hatten, sondern von Hrn. Dessoff einstudirt und dirigirt. Demnach scheint sich betreffenden Orts nach und nach die Erkenntniss einzustellen, dass ein Beirath rathen, ein Theaterkapellmeister aber dirigiren soll. — Flotow's neue Oper »Zilda«, im Theater an der Wien am 18. Nov. gegeben, wird dank der trefflichen Darstellung einige Wiederholungen erleben, aber kein langes Dasein haben. Steht etwa mit seiner »Indra« auf gleicher Stufe; das Textbuch, aus der bekannten Fabrik St. Georges & Chivot, ist mit französischem Geschick aus

»Tausend und Einer Nacht« gewebt, aber die musikalische Erfindung ist sehr armselig. Flotow, der Spross des mecklenburgischen Adels, ist nun ganz wieder zum Pariser geworden, welcher Stadt seine Jugend seit dem zwölften Jahre und seine ganze Bildung angehört. Im Theater an der Wien gab man auch eine einactige Operette von Rich. Genée, »Schwefeles« betitelt (ein neuer Name für den Herrn Satan), ein Machwerk, welches mit der ersten Aufführung gestorben und verdorben ist. — Auf Veranlassung des Wiener Männer-Gesangvereins wurde unlängst Schubert's Sterbehaus (Kettenbrückengasse Nr. 6) mit einer steinernen Gedenktafel versehen, welche folgende Inschrift trägt: »In diesem Hause starb am 19. November 1828 der Tondichter Franz Schubert«. — Fräul. Helene Magnus, die geschätzte Liedersängerin, hat uns verlassen, um in Breslau, Königsberg u. a. norddeutschen Städten [später, wie wir hören, auch in London. *D. R.*] zu concertiren. In ihrem Abschiedsconcert empfing sie abermals vielfache Beweise des ihr geneigten Wiener Publikums, obwohl die Vorträge im Ganzen nicht in dem Maasse befriedigten, wie die früheren.

Anm. d. Red. Wir bringen unseren Wiener Correspondenten in Erinnerung, dass alle Berichte und Zuschriften direct nach »Bergedorf bei Hamburg« zu adressiren sind. Herr . . . ., der Verfasser des am 18. Oct. nach Leipzig adressirten Briefes, wird um weitere Mittheilungen ersucht.

* **Cöln,** 24. Nov. + Den Berichterstattern der hiesigen Tagespresse haben die zahlreichen musikalischen Aufführungen in den letzten Wochen reichlichen Stoff zu kritischen und ästhetischen Erörterungen geliefert, und ich würde einen nicht unbedeutenden Raum in Anspruch nehmen müssen, wenn ich Ihnen über Alles genau berichten wollte. Glücklicher Weise kann ich Manches von mehr localem als allgemeinen Interesse übergehen und mich auf das Wichtigste beschränken. — Am 5. d. M. spielte Tausig hier vor einem sehr wenig zahlreichen Auditorium, während er in den Nachbarstädten Aachen, Bonn und Coblenz, wo er an den darauffolgenden Tagen Concerte gab, ein weit zuvorkommenderes Publikum gefunden haben soll. Sein Programm war zusammengestellt aus Compositionen von Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Schumann und C. M. von Weber. Die technische Vollendung seines Spiels erregte hier ungetheilte Bewunderung; in demselben Maasse wurden aber auch Zweifel laut über seine Auffassung Beethoven'scher und Bach'scher Compositionen. — Die letzten der drei Gürzenich-Concerte liessen neben manchem Vorzüglichen auch die Schattenseiten unserer Zustände in mehr oder minder empfindlicher Weise hervortreten. Im zweiten Gürzenich-Concerte spielte Wilhelmj eine Composition von Rubinstein, die Othello-Phantasie von Ernst und eine Pièce von J. S. Bach. Ausserdem kamen die Cdur-Symphonie von Schubert und die Ouvertüre und Entre-Act aus der Oper »Manfred« von Reinecke zur Aufführung: die beiden letzteren Nummern hatten einen entschieden günstigen Erfolg, der Entre-Act wurde sogar, was bei Instrumentalsachen hier nur selten vorkommt, durch wiederholten Beifall ausgezeichnet. Dem Chore war in diesem Concerte nur eine untergeordnete Betheiligung zugewiesen: »Schlaf edles Kind« aus *Blanche de Provence* von Cherubini und »Frühlingsbotschaft« von Gade; um so wichtiger war die Aufgabe, die demselben im dritten Concerte gestellt wurde; in diesem kamen die Cantate: »Ich hatte viel Bekümmerniss« von Bach und die neunte Symphonie von Beethoven zur Aufführung in einer Weise, die der Compositionen eben so unwürdig ist, als unseres Concertinstituts. Ganz abgesehen von der ungenügenden Besetzung der Solopartien, war die Haltung des Chores namentlich bei der neunten Symphonie derart, dass man dieselbe nicht scharf genug tadeln kann und von allen Seiten die bittersten Klagen laut wurden. Der Aufführung des »Salomon« von Händel, welche am 7. d. M. stattfinden soll, sieht man desshalb mit banger Sorge entgegen. — In dem dritten Concerte debütirte ein hoffnungsvoller junger Clavierspieler, Carl Heymann aus Amsterdam, ein Zögling des hiesigen Conservatoriums, mit dem Fis moll-Concert von Hiller. — Das vierte Gürzenich-Concert, welches gestern stattfand, ist bemerkenswerth, weil in demselben »Iwan IV. der Grausame«, musikalisches Charakterbild für grosses Orchester von Rubinstein, zum ersten und hoffentlich auch zum letzten Male zur Aufführung kam. Die Wahl dieses Werkes bringt man allgemein mit der bevorstehenden Kunstreise Hiller's nach Petersburg in Verbindung; wenn man dieselbe nicht als einen hierdurch motivirten Act der Courtoisie gegen den Componisten betrachtet, dann wird man vergeblich nach dem Schlüssel des Räthsels suchen; denn in der Richtung, welche Hiller bisher bei der Leitung der Concerte befolgt hat, liegt nicht das geringste Anzeichen, welches auf Sympathien für die Compositionen Rubinstein's schliessen liesse. Ausser dieser Composition kamen die Ouvertüre zu »Figaro's Hochzeit« von Mozart, die Bdur-Symphonie von Schumann, die Gesangscene für Violine von Spohr — vorgetragen vom Concertmeister C. v. Königslöw, ferner der türkische Marsch und der Derwischchor aus den »Ruinen von Athen« von Beethoven, ein Chor »Du Hirte Israels« von Bortniansky und der »Gesang Heloisens und der Nonnen« von Hiller zur Aufführung. Das Solo in der letzten Nummer sang Frl. Götze aus Dresden, ohne sonderlichen Erfolg, wogegen ihr der Vortrag einiger Lieder aus »Dichterliebe« und der Romanze »Belsazar« von Schumann vielen Beifall einbrachte. — Von den sechs Soiréen für Kammermusik, welche von den Mitgliedern des hiesigen Conservatoriums veranstaltet werden, fand die erste am 16. d. M. statt. Zur Aufführung kamen: Streichquartett (Op. 87, B-dur) von Mendelssohn, Streichquartett (Op. 41 Nr. 2, F-dur) von Schumann und Claviertrio (Op. 97, B-dur) von Beethoven.

* **Rom.** Bei der für den verstorbenen Maler Overbeck in der Kirche San Bernardo abgehaltenen Todtenfeier sangen die deutschen Zöglinge des *Collegium Germanicum* ein vierstimmiges Requiem (von — ?) und machten damit, wie man versichert, dem musikalischen Rufe ihres Vaterlands alle Ehre.

* **Kopenhagen.** Unsere Theatersaison ist sehr lebhaft und es versorgen gegenwärtig fünf Bühnen das hiesige schaulustige Publikum mit Vorstellungen. Die bedeutendste Novität, welche das sogenannte königl. Nationaltheater brachte, war eine Oper »Des Paschas Tochter«, Text von H. Hertz, Musik von P. Heise. Wie die Jerichau Baumann mit der Birchpfeiffer, so lässt sich der dänische Componist P. Heise mit dem deutschen Dichter P. Heyse vergleichen. Beiden ist eine zwar nicht epochemachende, aber durchaus edelgeborene, wohlerzogene, an den besten Mustern gebildete, reiche Muse oder Phantasie nachzurühmen. Die Oper errang einen entschiedenen Erfolg, ohne vielleicht je eigentlich populär werden zu können. Sie wird sich dauernd auf dem Repertoire halten, wozu auch der orientalisch-romantische spannende Text das seinige beiträgt. Es wäre zu wünschen, dass das deutsche Theater sie sich durch Uebersetzung des Textes aneignete. — Der grosse Musikverein, welcher 1500 Mitglieder zählt, giebt den 16. December sein erstes Concert in dieser Saison unter Gade's Leitung. Zur Aufführung kommt: Kuhlau's Ouvertüre zu dem Schauspiel »William Shakespeare« von C. J. Boye, Gade's »Frühlingsphantasie«, mit dem Text von Edmund Lobedanz, Schumann's Symphonie in Es, Hartmann's »Jenseit der Berge« für Solo, Chor und Orchester und Mendelssohn's Musik zum Shakespeare'schen »Sommernachtstraum«. — Die musikalische Welt wurde hier durch ein paar Concerte eines jungen dänischen Componisten, A. Hammerich, der als eine Art neuer Holberg'scher »Jean de France« seinen deutschklingenden Namen in Hammerik (warum nicht Hammerique?) verändert hat, in Bewegung gesetzt. Derselbe hat sich nicht, wie Gade und Heise, nach deutschen klassischen Mustern gebildet, sondern nach Berlioz und ähnlichen in Paris. Er brachte, um sich einen Erfolg zu sichern, ein hier sonst unerhörtes System einer fast amerikanischen Reclame zur Anwendung. Bei dem grossen Publikum verfing das auch, da es Herrn Hammerich nicht an einigem Talent fehlt und er sich auf Knall-Effecte sichtlich gut versteht; der gebildete Theil aber sagte: »Viel Geschrei und wenig Wolle!« und der neue musikalische Jean de France würde daher am besten thun, nach Frankreich zurückzukehren.

* Der Pianist Aug. Scheuermann, welcher seine musikalischen Studien in Leipzig gemacht, gab am 8. v. M. in Darmstadt ein Concert, in welchem u. A. Compositionen von Deurer, Büchler, Rheinberger und Scheuermann zum Vortrag kamen und welches die Ernennung des Concertgebers zum hessischen Hofpianisten von Seiten des Grossherzogs zur Folge hatte.

* William Chappell, der Herausgeber der grossen Sammlung englischer Volkslieder (*Popular Music of the olden Time*, 2 Bde.), macht bekannt, dass er beschäftigt ist mit einer »Geschichte der griechischen Musik und des Ursprungs der Musik der christlichen Kirche (*History of Greek Music, and on the Origin of the Music of the Christian Church*)«, also mit einem Thema, an welchem schon Viele laborirt und sich die Köpfe zerstossen haben. Herr Chappell, als des Griechischen unkundig, wird über diesen Gegenstand selbständig zwar nicht viel Neues zu Tage bringen können; man hört aber, dass er sich verbunden habe mit Gelehrten dieses Faches und im Verein mit ihnen bereits zu einigen sehr interessanten Entdeckungen gekommen sei. Nach seinem früheren Werke zu schliessen, billigte er Kiesewetter's Ansichten über griechische Musik; nach weiteren »Entdeckungen« auf diesem Wege wären wir aber nicht sehr begierig. Und überhaupt liegen auf diesem, von allen Seiten durchackerten Felde, falls man auf »*discoveries*« ausgeht, Grillen näher als Wahrheiten. Der dritte Band von Fétis' neuer Geschichte der Musik, welcher nächstens erscheinen soll, wird dies ohne Zweifel aufs neue bestätigen.

ANZEIGER.

[232] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

La belle Grisélidis

Improvisata für zwei Pianoforte
über ein französisches Volkslied aus dem 17. Jahrhundert
von

Carl Reinecke.

Op. 94. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Dieses schöne Werk, Herrn und Frau Jaell zugeeignet, wird von diesen in allen ihren Concerten gespielt und findet ungewöhnlichen Beifall.

[233] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei

CLAVIERSTÜCKE

von

Franz Schubert.

Nr. 1. 2. 3 à 20 Ngr.

---

[234] Bei **Fr. Wilh. Grunow** in **Leipzig** erschien und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

A. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte

von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens in gemeinfasslicher Darstellung. 3 Thlr.

Das Werk hat den Zweck, der Kenntniss von den Thatsachen der Musikgeschichte eine weitere und allgemeinere Verbreitung zu geben und bestrebt sich hinsichts der Form, diesen Gegenstand sowohl dem gebildeten Musikfreunde zugänglich zu machen, als auch dem Fachmanne zu genügen.

---

[235] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Albert Dietrich.

Op. 11. **Sechs Lieder** von Michael Bernays für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frl. Clara Sohn gewidmet.) 27½ Ngr.

- Nr. 1. Einzug: »Dich hab' ich einst gesehen«.
- 2. Frühling: »Es blühen aus dem Schooss der Erden«.
- 3. An die Nacht: »Beginn deine heil'ge Feier«.
- 4. Das Mädchen spricht: »Mit reger Welle spricht der Windhauch«.
- 5. Sommer: »Was soll nun all' das Trauern?«
- 6. Zauberbann: »Ich hab' zu lang in's Auge dir gesehen«.

Op. 12. **Fünf Lieder** von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Oberbürgermeister Kaufmann in Bonn zugeeignet.) 27½ Ngr.

- Nr. 1. März: »Es ist ein Schnee gefallen«.
- 2. Frühling über's Jahr: »Das Beet, schon lockert sich's in die Höh'«.
- 3. »War schöner, als der schönste Tag.«
- 4. »Dämmerung senkte sich von oben.«
- 5. Im Sommer: »Wie Feld und Au' so blinkend im Thau«.

Op. 16. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Ihrer kgl. Hoheit der Frau Grossherzogin Elisabeth von Oldenburg in tiefster Ehrfurcht zugeeignet.) 1 Thlr.

- Nr. 1. Dein Auge: »Ein Himmelreich dein Auge ist«, von Dilia Helena.
- 2. Ja oder Nein: »Ach so zu lieben ist eine Pein«, von Georg Hesekiel.
- 3. Meine Linde: »Im Garten unter der Linde«.
- 4. Frühlings-Abend: »Leis, wie Himmelssegen, rauscht der milde Regen«.
- 5. Um Mitternacht: »Um Mitternacht hab' ich gewacht«, von Fr. Rückert.
- 6. »Wenn ich ihn nur habe«, von J. Novalis.

Op. 17. **Sechs Lieder** von Jul. v. Rodenberg für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

- Nr. 1. So weit: »Bächlein am Wiesenrand, rinnst du noch immer«.
- 2. Blühendes Thal: »Wo ich zum ersten Mal dich sah«.
- 3. Frühlingssonne: »Frühlingssonne tritt mit Funkeln aus den Wolken«.
- 4. Scheiden: »Wenn man die Hand zum Abschied giebt«.
- 5. Muntrer Bach: »Muntrer Bach, was rauschst du so?«
- 6. »Nun ruht und schlummert Alles.«

[236] Durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Ueber

Gesangskunst und Kunstgesang.

Eine populäre Abhandlung
von

Gotthold Carlberg.

6 Bogen. 8. Elegant in Umschlag geheftet.
Preis: 10 Sgr. = 35 kr. ö. W.

Der Verfasser dieser Abhandlung verbindet mit einer gediegenen Fachkenntniss eine Fülle praktischer Erfahrungen, welche in der Broschüre mannigfache Verwerthung finden. Das Werk, in eine bündige Kürze präcis zusammengedrängt, zerfällt in zwei Abtheilungen: 1) in den theoretisch-didaktischen Theil, welcher die Theorie der Gesangskunst durch eine Menge von neuen, werthvollen Zusätzen bereichert, 2) in eine Besprechung der praktischen Ausübung des Kunstgesanges, an welche sich vielfache Beispiele und Erinnerungen an berühmte Gesangsgrössen älterer und neuerer Zeit schliessen. Wir glauben, dass selten wohl in dem Buchhandel ein Werk über dieses Thema erschienen ist, welches den gebotenen Stoff in so klarer, fasslicher Weise den Sängern, Dilettanten, sowie allen Kunstfreunden entgegenbringt.

A. Hartleben's Verlag in Wien und Leipzig.

---

[237] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Carl Hering.

Op. 42. **Kindliche Stücke** für den ersten Beginn des Clavierspiels. (Herrn Louis Wandelt in Breslau.)
Heft 1. 6 Stücke. 17½ Ngr.
- 2. 5 Stücke. 20 Ngr.

Op. 43. **Kleine Genrebilder** für Pianoforte (Frühling. Das Lied von der Treue. Die ersten Schwalben. Die Zigeunerin. Das Geheimniss. Der Clan von Schottland. Herzenssprache. Die Betende. Märchen. Was sich liebt, das neckt sich). (Seinem Freunde Adalbert Haffstein.) 20 Ngr.

Op. 52. **Kinder-Serenade** für Klein und Gross für Pianoforte. (Seinem Freunde Ferd. Brissler gewidmet.)
Zu zwei Händen 17½ Ngr.
Zu vier Händen 25 Ngr.

Op. 53. **Zigeuner-Serenade** für Pianoforte zu vier Händen. (Louis Köhler gewidmet.) 1 Thlr.

Op. 57. **Palingenesis.** Grosse Sonate für Pianoforte. (Seiner königl. Hoheit dem Prinz-Regenten von Preussen zugeeignet.) 2 Thlr.

Op. 74. **Zweite Zigeuner-Serenade** für Pianoforte zu vier Händen. (Herrn Wilhelm Taubert, königl. preussischen Hofkapellmeister, gewidmet.) 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. December 1869. **Nr. 49.** IV. Jahrgang.

Die Wechselnote oder Cambiata bei den Componisten des sechszehnten Jahrhunderts.

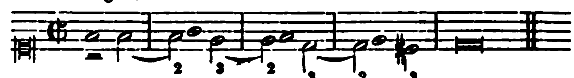
Von **H. Bellermann.**

Im A capella-Gesange des sechszehnten Jahrhunderts ist bekanntlich der Gebrauch der dissonirenden Zusammenklänge (oder Intervalle) viel strengeren und bestimmteren Regeln unterworfen gewesen, als dies heutzutage der Fall ist, indem wir Modernen schon seit längerer Zeit an eine Menge von dissonirenden Accorden (die Septimen-Accorde mit ihren Umkehrungen, auch einige verminderte und übermässige Accorde) gewöhnt sind, welche die älteren Musiker im sechszehnten Jahrhundert noch nicht kannten, welche wir aber nicht nur in der Instrumentalmusik, sondern auch in den nur für den Gesang bestimmten Compositionen anwenden, so wie wir überhaupt in der Behandlung der Dissonanzen, namentlich was Vorbereitung und Auflösung betrifft, manche Freiheit zugelassen haben. Die alten Gesetze aber, wonach sich die Componisten der früheren Jahrhunderte richteten, bilden in ihrem Grunde auch noch für unsere Zeit die Norm. Ja, die Studien im reinen Satze und in der Stimmführung sind sogar, wenn sie Nutzen bringen sollen, mit strengster Beobachtung jener zu machen, weil wir allein durch sie das wahre Wesen der Consonanzen und Dissonanzen in der streng diatonischen Schreibart (d. h. innerhalb der natürlichen Grenzen einer Tonart) kennen lernen können. Mit Recht sagt daher Dr. Ed. Krüger in Göttingen, »dass das Studium der streng diatonischen Schreibart für jeden ernstlich Strebenden unentbehrlich sei, da diese einen typisch unwandelbaren Grund hat, aus und nach welchem die pathetische Freiheit moderner Gebilde begriffen werden kann, während der umgekehrte Weg, vom modernen zum alten Contrapunkt zu schreiten, dunkel und verwirrend ist«.
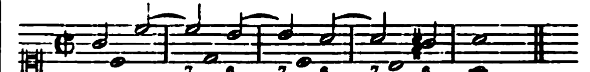
Wenn ich nun auch bei meinen Lesern die Kenntniss der alten Gesetze über die Dissonanzverwendung im Grossen und Ganzen voraussetzen kann, so will ich dennoch hier dieselben *in nuce* vorausschicken, ehe ich zu meinem eigentlichen Thema, zur Beschreibung der Wechselnote oder *Cambiata*, deren Gebrauch den meisten Musikern heutzutage weniger bekannt zu sein scheint, übergehe.

Die Stellung der Dissonanzen kann nach dem Rhythmus des Gesanges zweierlei sein; entweder steht sie auf der betonten Taktzeit (*Arsis*) oder auf der unbetonten (*Thesis*). Damit wir uns diese Verhältnisse klar machen können, wollen wir von dem geraden oder zweitheiligen als dem einfachsten und natürlichsten Maasse ausgehen; ich werde daher in dem Folgenden meine Beispiele im $^2/_2$-Takte (₵) geben, den wir uns bald in zwei halbe, bald in vier Viertel-Noten zerlegt vorzustellen haben.
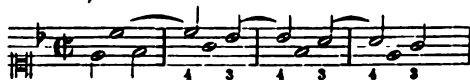
Steht die Dissonanz auf dem guten Takttheile oder der *Arsis*, so muss sie auf der vorhergehenden *Thesis* oder unbetonten Zeit vorbereitet sein und sich auf der folgenden *Thesis* auflösen, und es folgt hierbei jede Dissonanz ihrer bestimmten Regel, wonach wir ihre Vorbereitung und Auflösung entweder in der oberen oder in der unteren Stimme von zweien vorzunehmen haben. Die hierauf zu betrachtenden Intervalle sind die Secunde, die Septime, die Quarte und die None. Bei der Secunde muss die Vorbereitung und Auflösung in der tieferen Stimme liegen, z. B.
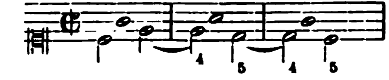


ihre Auflösung ist also die Terz. — Bei der Septime verhält sich die Sache umgekehrt, hier ist die Vorbereitung und Auflösung in die Oberstimme zu legen, z. B.



Die Auflösung ist also die Sexte. — Nach der Praxis des strengen Satzes ist die Quarte (wenn der Satz nur zweistimmig ist oder im mehrstimmigen Satze sie von der untersten und einer der anderen Stimmen gebildet wird) ebenfalls Dissonanz, obgleich die Schwingungszahlen ihrer Töne in dem einfachen Verhältniss 3 : 4 stehen. Die Quarte lässt aber abweichend von den anderen Dissonanzen beide Auflösungen zu; gewöhnlich dissonirt sie in der Oberstimme, und ihre Auflösung ist dann die Terz, z. B.

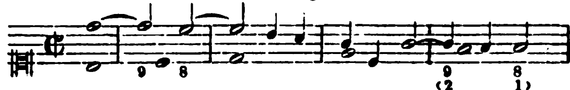


Oder es kann auch ihre Vorbereitung und Auflösung in der tieferen Stimme liegen, alsdann ist die Auflösung die Quinte, z. B.



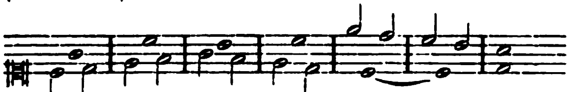
Die bis jetzt genannten drei Dissonanzen bleiben dem Wesen nach dieselben Intervalle, ob sie eng in dem Raum einer Octave zusammenliegen oder ob man sie durch Octavenversetzung der Stimmen weiter auseinanderrückt. — Nun habe ich noch als viertes dissonirendes Intervall die None genannt, welche

nach der soeben gemachten Erörterung der **Secunde** gleich zu achten wäre. Hier ist jedoch Folgendes zu beachten: Die None unterscheidet sich von der Secunde nicht durch den um eine Octave grösseren Abstand ihrer Glieder, sondern dadurch, dass bei ihr der obere Ton der dissonirende ist, während es bei der Secunde der tiefere war. Die None ist demnach eine Secunde, welche sich je nach der Entfernung ihrer Glieder in die Octave oder den Einklang auflöst, während die Secunde sich je nach der Entfernung ihrer Glieder in die Terz oder Decime auflöst. So kann es kommen, dass wir ein Intervall, welches dem Abstand seiner Töne nach None ist, wie eine Secunde behandeln müssen und umgekehrt:
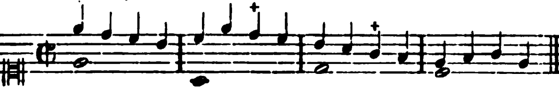


Die None kommt übrigens im zweistimmigen Satze nur selten vor, da sie leer klingt und die Terz als Begleitung in einer dritten Stimme verlangt. So viel über die vorbereiteten Dissonanzen auf der *Arsis*.
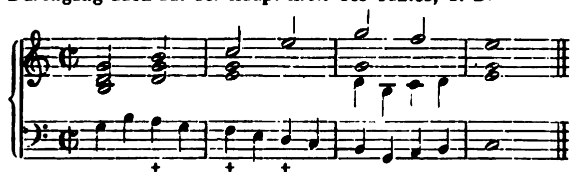
Die andere Art der Dissonanzen sind die durchgehenden, welche auf der *Thesis* stehen und deren Aufgabe es ist, zwei auf den betonten Taktzeiten stehende Consonanzen tonleiter- (oder stufen-) weise zu verbinden:



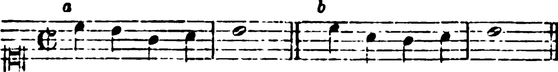
Die Durchgänge kommen auch in der verdoppelten Geschwindigkeit (also bei Viertelnoten) vor, wo dann das erste und dritte Viertel als die betonteren consoniren müssen, wogegen das zweite und vierte dissoniren können. Da aber hier die Bewegung schneller vorübergeht, so haben schon die älteren Componisten diese Regel nicht immer streng beachtet, sondern auch häufig auf das dritte Viertel eine Dissonanz gesetzt, wobei dann zu bemerken, dass die diese Dissonanz umgebenden Töne Consonanzen sind, z. B.
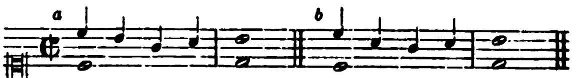


In der neueren Musik finden wir aber sogar bisweilen einen Durchgang auch auf der Haupt-*Arsis* des Taktes, z. B.
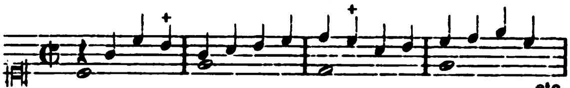


Solchen auf der betonten Zeit stehenden Durchgang nennt man in der heutigen Musik **Wechselnote**. Bei den älteren Componisten hatte dieser Name jedoch eine **andere Bedeutung**. Da jene Meister nur für Gesang schrieben, so nahmen sie stets auf die menschliche Stimme und auf die Ausführbarkeit ihrer Gesänge die nöthige Rücksicht. Mit ihrem feinen Gefühl für alle musikalischen Verhältnisse bemerkten sie, dass bei schnelleren Notengattungen, also bei Vierteln, ein Sprung von der unbetonten in die betonte Zeit leichter und sicherer zu treffen ist als umgekehrt. Wer singen gelernt hat wird finden, dass von diesen beiden melodischen Wendungen:



die mit *a* bezeichnete um vieles bequemer auszuführen ist als die zweite (*b*). Während die erste Wendung gleichsam wie von selbst herauskommt, so ist die andere (wenn auch nicht schwierig) doch nicht so angenehm fliessend wie die erste für die Stimme. Diese Anmuth und Leichtigkeit der mit *a* bezeichneten Figur veranlasste die Musiker der früheren Jahrhunderte (als eine Ausnahme von der sonstigen Regel über die durchgehenden Dissonanzen), den Gebrauch der Figur *a* auch dann zu gestatten, wenn die Note vor dem Terzensprunge zu den anderen Stimmen eines mehrstimmigen Satzes **dissonirt**. Setzen wir z. B. in jenem obigen Beispiele eine zweite Stimme hinzu:
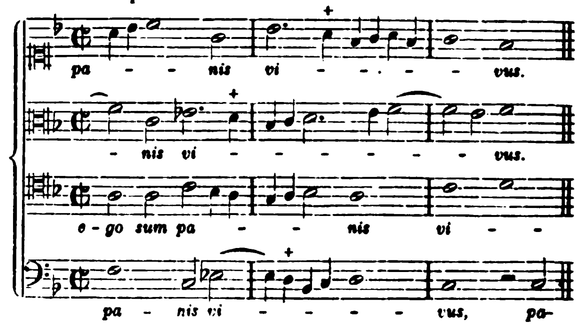


so enthält das Sätzchen *b* zwar lauter Consonanzen; dennoch zog man es aber vor, wie bei *a* zu schreiben, trotz der durch das *h* entstehenden Septime. Eine solche **vor einem Terzensprunge stehende** durchgehende Dissonanz hiess bei den alten Componisten eine **Wechselnote** oder *Cambiata*, da sie in der That die Stelle einer Consonanz vertritt. Man findet fast ohne Ausnahme, dass die dann nach dem Sprunge folgende Note wieder eine Stufe aufwärts steigt, gleichsam das übersprungene Intervall nachholend. Und es ist hier noch hinzuzusetzen, dass die Wechselnote eben so häufig auf dem vierten wie auf dem zweiten Viertel des Taktes zu finden ist. Ihr Zweck ist, den Sprung von der betonten Zeit in die unbetontere zu vermeiden, und es duldeten die Alten der leichteren Ausführbarkeit und Sangbarkeit wegen lieber die kurze Dauer der dadurch entstehenden Dissonanz, als dass sie dem Sänger eine etwas harte, unbeholfene Wendung zumutheten. In dem folgenden Anfang eines zweistimmigen Contrapunkts sind die mit + bezeichneten Noten Wechselnoten:
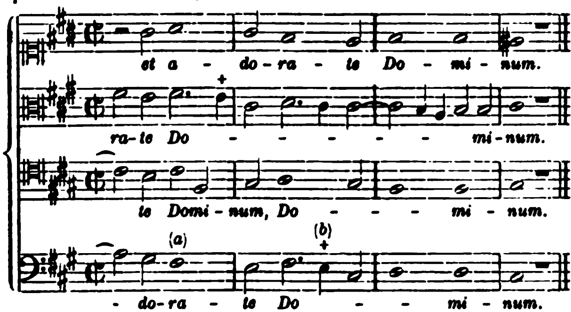


Die Wechselnote wurde mit der grössten Freiheit behandelt, und wir finden sie besonders bei denjenigen Componisten des 16. und 17. Jahrhunderts mit Vorliebe angewendet, welche sich durch die Sicherheit ihrer Stimmführung vor ihren Zeitgenossen auszeichneten. Bei keinem Componisten ist sie so häufig zu finden als gerade bei dem grössten seiner Zeit, **Palestrina**, von dem ich hier einige Beispiele mittheile:

a) Eine Stelle aus der sehr ausdrucksvollen und schönen Motette *»Ego sum panis vivus«*, welche im zweiten Buche der vierstimmigen Motetten zu finden ist und im nächsten Jahrgange der »Denkmäler« in meiner **Palestrina**-Ausgabe erscheinen wird. Wir sehen hier die Wechselnote zuerst im Alt, wo sie sogar zum Bass und Tenor scheinbar hart auftritt. Wer das Stück aber hat singen hören, wird empfunden haben, dass diese Härte durch den sangbaren Fluss der Stimmen vollständig schwindet. Aehnlich folgt die Wechselnote dann im Bass und hierauf im Sopran.



b) Ein anderes Beispiel, welches ebenfalls in wenigen Takten die Wechselnote einige Male enthält, ist im ersten Buche der vierstimmigen Motetten (Ausgabe in den »Denkmälern« I, S. 3) zu finden, und zwar in der Motette *Dies sanctificatus* bei den Worten *et adorate Dominum*. Diese Stelle unterscheidet sich von der oben mitgetheilten dadurch, dass sie ein wenig anders rhythmisirt ist. Oben sehen wir nach dem Terzensprung eine Viertelnote aufwärtssteigen, in dem nun folgenden Beispiel haben wir eine halbe Note:
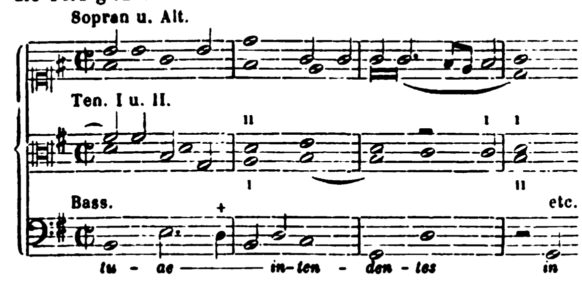


Aehnlich habe ich bereits im Jahre 1862 die Wechselnote in meinem Contrapunkt S. 82 erklärt. Was würde man wohl dazu sagen, wenn jetzt Jemand nach diesen meinen Auseinandersetzungen mit der Behauptung käme: »Palestrina »hat in der eben mitgetheilten Stelle zwei haarsträubende »Schnitzer gegen den reinen Satz gemacht! denn er löst bei *a* »den Septimen-Accord von *fis* in den Sexten-Accord (auf *e*) auf, »indem er die Septime *e* nicht der Regel nach eine Secunde ab»wärts nach *d* gehen, sondern abwärts eine Terz nach *cis* »springen lässt! Und den Secunden-Accord auf *e* (s. beim Buch»staben *b*) löst er sogar in den Cismoll-Dreiklang auf!!
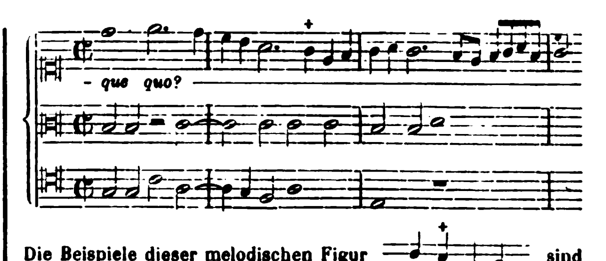
a — *gis*	*fis* — *e*
e — *cis*	*cis* — *cis*
fis — *e*	*a* — *gis*
	e — *cis*

»Es ist mithin vollkommen bewiesen, dass Palestrina nicht »im Stande war, die ersten Elementar-Regeln der musikalischen »Composition zu beobachten!« Diese Art der Kritik und Beweisführung pflegt man Klopffechterei zu nennen, und bitte ich den Leser zu vergleichen die »Tonhalle« Nr. 39 S. 613 und Nr. 47 S. 743, wo er selbige *in natura* erblicken wird.

Als ein drittes Beispiel lasse ich hier eine Stelle aus dem VI. Busspsalm des Orlandus Lassus folgen (Dehn'sche Ausgabe S. 72). Wir haben hier im Bass eine Wechselnote, welche insofern von der Regel und von den bisher mitgetheilten Beispielen abweicht, als der dem Terzensprunge folgende Ton nicht die nächste Stufe der Leiter, sondern wieder die Terz giebt:



Es möge hier noch ein anderes Beispiel von Orlandus Lassus Platz finden, nämlich aus dem I. Busspsalm (Dehn'sche Ausgabe S. 5):



Die Beispiele dieser melodischen Figur [Notenbeispiel] sind nichts weniger als selten, doch habe ich hier natürlich nur solche Fälle geben können, in welchen die Note vor dem Terzensprung (+) eine Dissonanz ist; denn es liegt in der Natur der Sache, dass es eben so häufig (ja vielleicht häufiger) vorkommt, dass dieselbe consonirt.

(Schluss folgt.)

Was Herr Prof. Hanslick sich unter „Kunstzeloten" vorstellt.

Bei einem Referat über die Wiener Aufführung von Gluck's »Armide« in der »Neuen fr. Presse« kommt Herr Prof. Hanslick, anlässlich der durch Kapellmeister Esser bewerkstelligten Einrichtung der Gluck'schen Partitur, auf Bearbeitungen älterer Werke überhaupt zu sprechen. Bei solchen Bearbeitungen, die den Zweck haben eine gegenwärtige Aufführung möglichst wirkungsvoll zu machen, handelt es sich bekanntlich um Zweierlei: um Kürzungen (mitunter verbunden durch kleine Einschaltungen, um die Theile besser zu verkitten) und um eine verstärkte Instrumentirung. Herr H. sagt nun:

»In meinem ersten Berichte über die Armide habe ich den Namen des Kapellmeisters Esser zu nennen vergessen, welcher die Partitur für unsere Bühne vortrefflich eingerichtet, zweckmässig gekürzt und in der Instrumentirung, wo es nothwendig war, verstärkt hat. Die geringste Abänderung einer Gluck'schen Partitur wird zwar von der Partei der Kunstzeloten ebenso verpönt, wie jegliche Modernisirung der Orchestration von Händel und Bach. Ich halte das Eine wie das Andere für wohlgethan, sobald nur eine weise und maassvolle Künstlerhand es ist, welche den auffrischenden Pinsel über die allzu verblassten Stellen des Gemäldes führt. Sie scheint uns redlicher für das Interesse des Kunstwerkes thätig, als jene Puristen, welche dessen lebendige Wirkung gerne der philologischen Buchstabentreue opfern. Sie möchten ein für uns unzureichend instrumentirtes Tonwerk lieber in der Originalgestalt durchfallen sehen, als durch bescheidene Nachhilfe zu neuer lebendiger Wirksamkeit erweckt. Berlioz, bekanntlich ein arger Blechverschwender für seine Person, machte es Spontini zum schweren Vorwurfe, einigen Scenen der Armide Posaunen beigefügt zu haben, und schreckte den eitlen Mann mit der Drohung, die Nachwelt werde einst ebenso mit seinen (Spontini's) Partituren umgehen. Das kann man sich gefallen lassen, denn glücklich der Componist, dessen Opern noch in hundert Jahren zu ihrem vollständigen Effecte nichts weiter bedürfen, als einige Posaunen-Accorde! Auch Esser hat die Begleitung des Furienchors im dritten Acte verstärkt, und wer die Scene so gehört, der vermag sich sie kaum mehr zu denken ohne die dröhnende Majestät dieser Posaunenklänge. Da sind aber die »Kenner« gleich zur Hand mit ihrer stereotypen Moral, dass Gluck die Posaunen gewiss selbst hingeschrieben hätte, würden sie ihm für die Scene passend erschienen sein; es liege also eine tiefe und weise Absicht des Meisters gerade darin u. s. w. Die Geschichte erklärt uns aber die »weise Absicht« mit einer sehr prosaischen

Thatsache: zur Zeit von Gluck's französischem Aufenthalte besass nämlich das Pariser Opern-Orchester noch keine Posaunen. Desshalb setzte Gluck in seinen für Paris geschriebenen Opern Armide und Iphigenie in Aulis keine Note für die Posaunen, welche doch in seinen Wiener Opern Orfeo und Alceste eine wichtige Rolle spielen. Die Posaunen sind erst spät aus den Kirchen, ihrem ursprünglichen Asyl, in die Theater übersiedelt, am spätesten in Frankreich und Italien. Ohne die gleiche historische Bewandtniss bedarf es doch wohl ebenso wenig einer Entschuldigung, dass Esser der Helden-Arie Rinaldo's im zweiten Acte durch Trompeten ein etwas muthigeres Colorit gab; hat man doch in Paris schon zu Gluck's Lebzeiten und ohne ihn zu fragen den Aufruf ‚*Notre général vous appelle!*' mit Trompetenklängen illustrirt, während Gluck die Stelle allzu bescheiden nur für Streich-Instrumente und Pauken gesetzt hatte«. (N. fr. Presse vom 1. Dec.)

Wahrlich, das müssen sonderbare »Kenner« sein, welche ein Journalist so leichten Kaufs abführen kann. Ob es sich der Mühe lohnte, an Solchen überhaupt ein Wort zu verschwenden? Und wo findet man denn die »Kenner« dieser Sorte? Vielleicht mehr als Herr Hanslick bin ich mit Leuten in Berührung gekommen, »so die grossen Bücher lesent und die Blätter umbkehrent« (wie ein Mönchsprediger des 15. Jahrhunderts die Gelehrten beschreibt) und unter ihnen mit solchen, die an vergilbten Notenblättern sich ihre Augen verderben. Aber keinen Einzigen wüsste ich zu nennen, auf den Hrn. Hanslick's Beschreibung passt. Dieser zufolge soll aber sogar eine ganze »Partei« davon vorhanden sein, die sich als »Kunstzeloten« gebehrdet und als »Puristen« dem Götzen der »philologischen Buchstabentreue« alles Andere opfert. Und sie, diese vermeintlichen »Kenner«, sind unwissende, die realen Verhältnisse übersehende Idealisten, was die Belehrung des sogenannten Gluck-Kenners deutlich genug veranschaulicht.*) Wird es mir nun, wie gesagt, schon schwer, aus meiner Erinnerung einen Einzigen hervorzusuchen, auf den die vorstehende Beschreibung auch nur einigermaassen passt, so ist es mir gänzlich unmöglich zu errathen, wo in der Welt denn wohl eine ganze »Partei« davon stecken möge. Leid thut es mir, dass jene Partei der musikphilologischen Buchstäbler nicht existirt, denn wäre sie vorhanden, so würde dies eine grosse Zahl thätiger Arbeitskräfte auf dem musikalischen Gebiete und ein gemeinsames, von gleichen Grundsätzen geleitetes Zusammenwirken derselben bedeuten, und man könnte etwaige Ausschreitungen oder Uebergriffe, welche eine solche »Partei« im Gefühle ihrer Macht in das Gebiet der öffentlichen Aufführungen sich erlaubte, ihr dann gern nachsehen, da sie eine Blüthe dieser wichtigen Studien zur Unterlage hätten und überdies jederzeit leicht durch die musikalische Praxis zu rectificiren wären. Von all dem ist aber zur Zeit so gut wie Nichts zu bemerken. Eine gewisse Regsamkeit unter Forschern, Sammlern und Editoren ist zwar, mit der früheren Zeit verglichen, nicht zu verkennen, aber an einer Gemeinsamkeit fehlt es noch fast gänzlich. Man stellt sich nicht zusammen, meistens weiss der Eine Nichts vom Andern, und hört er von ihm, so giebt er sich den Anschein, Nichts von ihm wissen zu wollen. Obwohl auf diesem fast endlosen Gebiete die Arbeiter so spärlich zerstreut sind, glaubt dennoch Einer dem Andern im Wege zu stehen, eben weil Jeder auf Streifzügen begriffen ist. Die Anlässe zu ihren Arbeiten sind auch bei den verschiedenen Forschern durchaus verschiedener, persönlicher und meistens zufälliger Natur. Hier und dort mögen Zwei oder Drei vorhanden sein, die sich einig sind in dem, was direct zu ihren Arbeiten gehört: ich selber bin so glücklich, mich in dieser Hinsicht mit einigen Freunden in Uebereinstimmung zu wissen. Aber was ich zugleich bezeugen kann, ist dies, dass unter denselben Freunden seitabwärts liegende Dinge, wie z. B. die Aufführung älterer Tonwerke mit denjenigen Mitteln, welche der heutigen Praxis zu Gebote stehen, bisher nur ganz beiläufig besprochen sind, aber niemals zu dem Zwecke, um ein gemeinsames, auf gleiche Grundsätze gegründetes Verfahren zu vereinbaren, wesshalb hierin auch nicht der Schatten einer »Partei« existirt. Nochvielweniger der einer Partei von blindwüthigen »weise und maassvolle« Hofkapellmeister verfolgenden »Zeloten«. Insofern ein Zelot derjenige ist, welcher in Aufregung rechthaberisch eine Meinung ausschreit, die zu prüfen er nicht bemüht oder nicht befähigt war, ist hier weiter kein Zelot vorhanden, als Herr Hanslick selber. Und als solcher ergreift er eine Handvoll Russ, um damit einen namenlosen Haufen, der ihm unbequem ist, als »Partei der Kunstzeloten« anzuschwärzen. Warum der officielle Vertreter der Musikwissenschaft in Oesterreich solches that, muss er selbst am besten wissen. Vielleicht nur, um seine Hochachtung vor den gelehrten Bestrebungen in der Musik auszudrücken.

Weil ich nun selber in jenem Haufen der »Kunstzeloten« blind mitlaufe, so möchte ich, in Ermangelung eines Besseren, mich selber Herrn Prof. Hanslick hiermit anbieten, um an mir die Probe zu machen, wobei ich verspreche, dass ich getreulich bis zum Ende des Kapitels ausharren und allem Vorgebrachten unweigerlich Rede stehen werde. Mich zum Experiment zu nehmen, möchte sich wohl desshalb empfehlen — ich will dies ganz offen sagen —, weil die Praxis bei Händel's Werken, was den gesammten Begleitkörper anlangt, völlig klar gelegt werden kann, man sich also hier auf einem festen Grunde bewegt; und ferner, weil Händel's Partituren, so wie sie von ihm aufgezeichnet sind, augenscheinlich der Ausfüllung bedürfen, selbst mehr als die Bach'schen und weit mehr als die von Gluck. Als weiteres Signalement für mich als »Kunstzeloten« füge ich vorspielsweise noch Folgendes hinzu, mit der Bitte, es zugleich auf alle meine Freunde, soweit dieselben hier in Betracht kommen, anzuwenden. Seit zehn Jahren habe ich mich, auf äussere Anregung, sehr viel mit der Aufführung älterer Tonwerke befassen müssen, namentlich von Schütz, Händel, Bach und anderen Meistern jener Zeit. Nach der Beschaffung einer richtigen Partitur war die Instrumentation, bei Händel auch die zweckmässige Kürzung, immer eine der ersten Fragen. Hierbei habe ich fast immer die Bemerkung gemacht, dass die Dirigenten, mit denen ich Besprechungen darüber hatte, in dem Bestreben, es recht genau zu nehmen, sich zu ängstlich, zu unfrei an dem Buchstaben halten — und noch heute ist meine Klage nicht die, dass man nicht strict die Originalpartitur abspielt (denn die Dirigenten sind zur Zeit eher geneigt, hierin zu viel, als zu wenig zu thun), sondern vielmehr die, dass man das Original nicht lebendig genug auffasst und daher in vielen Fällen nicht weiss, welche Freiheiten man sich nehmen darf, ohne dem Autor und seinem Werke irgendwie Gewalt anzuthun. Einzelnes anlangend, so habe ich bei Händel'schen Oratorien hinsichtlich der Kürzungen empfohlen ganze Partien zu streichen, wenn dieselben nicht genügend besetzt werden konnten (z. B. die der Merab in »Saul«); ganze Werke für die Aufführung so zuzurichten, dass die besten oder beliebtesten Solisten möglichst am besten und häufigsten darin verwandt werden konnten, selbst mit Einlagen aus anderen Werken ausgestattet; Instrumente, die nicht rein geblasen wurden (Trompeten und Hörner), mit anderen zu verdecken oder zu vertauschen, Coloraturen, welche ein Sänger nicht bewältigen konnte, zu streichen u. s. w., — damit nach Kräften jeder Missklang entfernt und die Aufführung so recht aus dem Mo-

*) Eine Berichtigung anderer Art wird noch von Hrn. Hanslick in folgenden Worten gegeben: »Gluck war ein sehr praktischer Componist, der sein Publikum kannte, auf den Zeit- und Nationalgeschmack achtete und selbst starke Reclamen nicht verschmähte«. Eine sehr tröstliche Mittheilung für die Neu-Wiener!

ment heraus lebendig und glänzend gegeben werde. Dies ist, mit kurzen Worten, mein Ideal einer Aufführung, und war es von jeher; Freunde haben mitunter Bedenken geäussert, dass ich zu weit gehe, aber andererseits ist auch von allen Dirigenten, die überhaupt auf die Sache eingingen, mir arglos das Compliment gemacht, dass ich kein Pedant sei (obwohl dies auf den Niederrheinischen Musikfesten mit ansehnlicher Majorität beschlossen war). Die Herrichtung einer Partitur, wie sie am besten für die gerade vorhandenen Kräfte der Aufführung passt, scheint mir bei diesen Werken überall die Hauptsache zu sein, von welcher der Erfolg auch wesentlich abhängt; das Zweite, und von untergeordneter, obwohl nicht zu unterschätzender Bedeutung, ist die Instrumentation. Sie ist namentlich bei Händel leicht, fast möchte ich sagen dankbar leicht, wenn man nur mit einiger Besonnenheit an die Sache herantritt. Versucht haben wir in dem verflossenen Jahrzehend alles Versuchbare, immer weislich uns nach der Decke streckend. Man hat Oratorien, Cantaten und Motetten vom Orgelchor herunter gesungen und dabei die Orgel zugeschlossen, aber ein Clavier gebraucht; ein ander Mal Orgel und Clavier wechselweise verwandt; einmal die Arien neu instrumentirt, ein ander Mal die Recitative; auch mehrfach die Orgel neben einer neuen Instrumentation gebraucht, und zwischendurch alle erreichbaren neuen oder älteren Bearbeitungen ohne die Anwendung der Orgel oder des Flügels zur Aufführung gebracht. Weil in den meisten Fällen kein passender, mit allem Zubehör ausgestatteter Saal für die Aufführung grosser oratorischer Werke vorhanden war, musste aus der Noth eine Tugend gemacht werden. Nach bestem Wissen und in voller Unbefangenheit ist dies geschehen und eben desshalb sind die Resultate für alle Betheiligten (ich muss freilich sagen: für die wenigen Betheiligten) so überaus lehrreich gewesen. Denn man lernt nur, man macht wirkliche Erfahrungen nur dann, wenn man ohne Voreingenommenheit an die Sache geht. Einen mir unlängst von sehr achtbarer Seite gemachten Vorschlag, durch ein Zusammenwirken unserer besten Musiker eine Reihe Händel'scher Werke für die Aufführungen herrichten zu lassen, habe ich nur desshalb noch nicht zu dem meinigen machen können, weil mir zu der Betreibung dieses Planes die Zeit fehlt; weil sich unter den verschiedenen Bearbeitern schwerlich sobald die nöthige Verständigung hierüber wird erzielen lassen; namentlich aber desshalb, weil es überhaupt keine allgemein gültige Bearbeitung und Instrumentation geben kann, da sie alle, wenn sie rechter Art sind, nur für einen einzelnen Fall passen, einige allgemeine Einrichtungen abgerechnet; weil daher Bedenken gehegt werden müssen gegen eine unter sogenannter Autorität verbreitete Zurichtung, die dadurch vielleicht ein Hemmniss werden könnte für eine noch bessere, auf geläuterterer Einsicht gegründete Praxis. Denn es ist nicht zu verkennen, dass wir in diesen Dingen über Versuche noch nicht hinausgekommen sind und dabei Vieles eben noch garnicht versucht haben. Gegen die Umschreibung der in der Originalpartitur gegebenen oder supponirten Harmonie in neuere Instrumente, wo dieses der einzig mögliche oder der anscheinend beste Weg der Darstellung ist, wird natürlich kein Verständiger irgend Etwas einwenden wollen. Ich für meine Person kann versichern, dass ich durch vieles Hören und Prüfen dahin gelangt bin, für Nichts Vorliebe zu haben, als für das was in dem gegebenen Falle am besten wirkt. Bei einer neulichen Aufführung des »Salomo« in Hamburg wurde, in Ermangelung einer passenden Instrumentation, der Missgriff begangen, ein Harmonium zur Begleitung auch der Arien und Recitative zu verwenden; ausser den von Händel selbst vollständig ausgesetzten Arien hörte man nur noch Eine, die von einer geschickten Hand neu instrumentirt war und zwischen dem schleppenden Harmonium-Geleier wie ein erfrischender Quell wirkte. Dies nur als Ein Beispiel unter hunderten.

Findet Herr Prof. Hanslick sich nun gemüssigt zu sagen, sie, die Kunstzeloten, »möchten ein für uns unzureichend instrumentirtes Tonwerk lieber in der Originalgestalt durchfallen sehen, als durch bescheidene Nachhilfe zu neuer lebendiger Wirksamkeit erweckt« — so begreifen wir recht wohl, dass der Schriftsteller, der aufregend in den Tag hinein sprechen will, allerlei Ausdrucksweisen nöthig hat. Er muss unter anderm auch über einige Antithesen verfügen, die einen geistreichen Klang haben; und soll's ein Spass sein, nun, so gehören wir zu denen, die Spass verstehen. Aber kein Spass mehr ist es, wenn Herr Hanslick die Beschuldigung auf das sittliche Gebiet überspielt, indem er schreibt: der so die Partitur Instrumentirende »scheint uns redlicher für das Interesse des Kunstwerkes thätig, als jene Puristen« — sondern dies ist eine durchaus »redlich« gemeinte Verleumdung und eine Unbesonnenheit, die wohl zunächst daraus entsprang, dass Herr Prof. Hanslick, trotz seiner zelotisch heftigen Erklärung für Diese und gegen Jene, doch in all den Fragen, um welche es sich hier handelt, die reine Unschuld ist. *Chr.*

Feier des 50jährigen Bestandes des Gesangvereins in Gotha. (Andreas Romberg.)

Eine seltene und in ihrer Ausführung höchst gelungene Feier beging am 23. November der hiesige Gesangverein. Diese Gesangsgesellschaft wurde im Jahre 1819 von dem berühmten Componisten und Hofkapellmeister Andreas Romberg gegründet und hat sich bis zu diesem Jubeltage fünfzig Jahre lang von dem wohlthätigsten Einfluss für das hiesige Musikwesen bewiesen. Eingedenk der hohen Verdienste Romberg's hatten die Mitglieder des Gesangvereins ein Denkmal fertigen lassen, das in der Gruft der Familie Wenige, wo der Meister im Jahre 1821 beigesetzt wurde, seine Aufstellung fand. Am Sonntag den 21. Nov. erfolgte die feierliche Enthüllung, unter Rede und Vortrag eines Chores von Andreas Romberg, durch den Gesangverein, dem sich noch eine Zahl älterer Musikfreunde und Zeitgenossen des Verstorbenen angeschlossen hatten. Nach dieser ernsten Huldigung beging man am 23. Nov. das Jubelfest des Vereins durch Aufführung eines Concerts im Schiesshaussaale. Um eine möglichst durchgreifende Wirkung der Tonstücke zu erzielen, hatte man sich mit der Sängergesellschaft Liedertafel und mit dem hiesigen Orchesterverein in Verbindung gesetzt, so dass ein Gesangschor von über hundert Stimmen und entsprechende Instrumentalkräfte am Concertabende versammelt waren. Die Festrede, gesprochen von Herrn Handelsschuldirector Wolfrum, schilderte die Verdienste Romberg's als Künstler und als Begründer des Gesangvereins und gab eine Uebersicht über die Thätigkeit dieser Gesellschaft im verflossenen Halbjahrhundert. Hierauf folgte ein Chor von Romberg, dann die Jubelouvertüre von Weber, Concertvariationen für Sopran von Rode und, als Hapttheil des Concerts, »Die Glocke«, Cantate von A. Romberg, Gedicht von Schiller. Alle diese Tonstücke kamen zur schönsten Geltung; es war eine Freudigkeit des Zusammenwirkens, wie sie nur die Begeisterung für eine seltene und mächtig anregende Feier hervorbringen konnte. Frl. Anna Reiss, grossherzogl. sächs. Kammersängerin, entzückte durch ihre Kunstfertigkeit im Vortrage der Variationen von Rode und der seelenvollen Wiedergabe der Sopranpartie in der »Glocke«. Beide an und für sich so verschiedene Aufgaben wusste sie mit eingehendem Verständniss zu lösen und erntete dafür reichen Beifall. — Mag man die Musik der »Glocke« harmlos nennen im Vergleich zu dem, was neuere Componisten durch einen Aufwand der aussergewöhnlichsten Klangeffecte und durch verschwenderische Verwendung der Instrumentation erzielen, sie ist doch

bei aller Einfachheit wirkungsvoll und in ihren Schilderungen wahr und ergreifend. **Musikdirector A. Wandersleb** hatte die Chöre sorgfältig einüben lassen und unter seiner Leitung kamen sie gerundet zum Vortrage. Ueberhaupt hat der Gesangverein in diesem seinen Dirigenten einen eifrigen Förderer der klassischen Musik, und die hiesige Stadt verdankt das Wenige, was ihr in dieser Richtung geboten wird, fast ausschliesslich seinem unermüdlichen Streben. — Ein Festmahl des Gesangvereins beschloss den schönen, an Erinnerungen reichen Abend, und es mag nicht unerwähnt bleiben, dass an demselben eine Dame, Frau Dr. Behm, Antheil nahm, die 50 Jahre ununterbrochen dem Vereine angehörte, und, rüstig an Körper und Geist, die allgemeine Freude theilte. — Es erreicht durch dieses Blatt die Kunde dieser Jubelfeier wohl einen oder den anderen der Nachkommen Romberg's; mögen sie daraus entnehmen, dass der biedere, kernige Meister in Gotha unvergessen ist.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** *H. B.* (Kotzolt'scher Gesangverein.) Am 29. November gab der Kotzolt'sche Gesangverein im Saale der Singakademie sein erstes Abonnement-Concert. Der Verein stellt sich bekanntlich die höchst löbliche Aufgabe nur a capella zu singen, und zwar vier- und mehrstimmige weltliche Lieder. Ein jedes der von ihm veranstalteten Concerte beginnt mit einigen älteren Liedern oder Madrigalen aus dem 16. und 17. Jahrhundert und schreitet dann zur neueren und neuesten Zeit vor. Das in Rede stehende Concert machte uns in seiner ersten Nummer mit einem sehr empfindungsvollen Stück von Melchior Frank (nach dem Programm aus dem Jahre 1602) bekannt: »Kein Lieb' ohn' Leid mag mir nicht widerfahren«, worauf ein graziös und leicht gehaltenes fünfstimmiges Tanzlied von dem Engländer Thomas Morley »Mein schönes Lieb, das lachet« folgte. Schon die nächste Nummer des Programms brachte uns eine neuere Arbeit, nämlich einen vierstimmigen Satz von Otto Kade in Schwerin, welchem eine Melodie aus dem 17. Jahrhundert »Ich ging einstmals zum Walde hin« zu Grunde lag. Diese drei Stücke wurden im Ganzen correct und rein gesungen, obgleich der Chor gegen seine sonstige Gewohnheit eine gewisse Neigung zum Tieferwerden nicht ganz verbergen konnte, so dass wir nicht, wie im vorigen Winter, den gehofften wohlthätigen Eindruck empfingen. Diese sich anfangs nur leise geltend machende, später aber oft unangenehm wirkende Unsicherheit in der Intonation hat indess darin ihren ganz natürlichen Grund, dass der Dirigent sich nicht dazu entschliessen kann, seinem Chore durchweg wirkliche für den A capella-Vortrag berechnete und geeignete Vocalmusik zu bieten. Schon das folgende Stück von Jos. Haydn war nicht glücklich gewählt und liess in Folge dessen bedenklichere Schwankungen in der Intonation bemerken; denn Haydn hat seine vierstimmigen Compositionen [Cahier VIII und IX der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe] garnicht für einen so grossen Chor geschrieben und hat ausserdem ausdrücklich eine Clavierbegleitung hinzugesetzt, welche mancherlei harte Uebergänge und Einsätze vermittelt. Wir haben schon im vorigen Winter (s. diese Zeitung vom 27. Jan. 1869) darauf hingewiesen, dass sich die Haydn'schen Compositionen dieser Art durchaus nicht von ihrer (und zwar vom Componisten selbst vorgeschriebenen) Begleitung trennen lassen, so dass es auch jetzt nur vortheilhaft gewesen wäre, den für die Solovorträge bestimmten sehr schönen Bechstein'schen Flügel zu einer (natürlich maassvollen, mehr einen Basso continuo abgebenden) Begleitung zu verwenden. Wenn aber Herr Kotzolt grundsätzlich jede Begleitung, auch da wo sie der Componist selbst verlangt, für unzulässig oder seinem Chore nachtheilig hält, so hätte er ein Stück dieser Gattung garnicht wählen dürfen, denn die Intentionen des Componisten wiederzugeben, sollte doch bei jeder Aufführung maassgebend sein. Dies Alles wollten wir aber noch gern hingehen lassen, wenn nicht der grösste Theil des Abends solchen Stücken gewidmet gewesen wäre, die ein gesangskundiger Dirigent seinem Chore möglichst fern halten muss. Was durch ein gründliches Studium der ersten Nummern des Concerts (d. h. der Sätze von Frank, Morley und Kade) der Chor hätte lernen können, musste er nothwendigerweise durch die Rob. Schumann'schen Lieder »Nord oder Süd! wenn nur im warmen Busen« und »John Anderson, mein Lieb« wieder verlernen. Auch das Mendelssohn'sche Ruhethal »Wenn im letzten Abendstrahl« war eine durchaus unzweckmässige Wahl. Der A capella-Gesang verlangt nun einmal eine ganz regelrechte, d. h. natürliche, zweckmässige Behandlung der dissonirenden Verhältnisse, sowohl in melodischer als symphonischer Hinsicht. Wir sind fest überzeugt, dass Herr Kotzolt, dessen tüchtige Leistungen als Gesanglehrer am kgl. Domchor u. s. w. wir so hoch schätzen, unsere Ansicht vollkommen theilt. Um so mehr müssen wir aber aufrichtig bedauern, dass er sich in seiner gesicherten und geachteten Stellung nicht dazu entschliessen kann, rücksichtslos und unbekümmert um den Beifall der Menge seinen eigenen Weg zu gehen und dadurch bildend auf das Publikum und seine Schüler einzuwirken, anstatt sich als ein schwankend Rohr vom Tagesgeschmack hin und her bewegen zu lassen. Es lässt sich eben schlechterdings nicht vereinigen, einen guten A capella-Gesang hinzustellen und zu gleicher Zeit einem modern-verwöhnten Publikum die unsangbaren Vocal-Compositionen unserer Instrumental-Componisten neuer und neuester Zeit vorführen zu wollen. Und wer schadet sich in seinem so schönen und edlen Streben mehr als Herr Kotzolt selbst? Er will den reinen Gesang cultiviren und greift zu den Componisten, die Nichts davon verstanden haben! Kann es etwas Verkehrteres geben? — Man überzeuge sich selbst und übe mit einem Chore nur einige Stunden hindurch solche antivocalmässige Lieder, und das Gefühl für eine reine, sichere Intonation ist in den Sängern erloschen und sie singen dann auch Frank, Morley u. A. unrein. — Das Lied von Moritz Hauptmann mögen wir allenfalls gelten lassen, obgleich es unbedeutend und der Text geradezu albern ist. Herrn Rich. Wüerst's Lied »Der Winter ist vergangen, Jubilate«, zeigte durch seine durch zwei Octaven gehenden Unisonos (was für Singstimmen sehr hässlich klingt) ebenfalls eine zu instrumentale Behandlung des Vocalsatzes. Zwischen den genannten Chorliedern liessen sich Herr Rudolf Otto und eine junge Engländerin Miss Juliet Austin in einigen Arien, Duetten und Liedern hören. Wenn schon hier in Deutschland oft schlechter Gesangunterricht gegeben wird, so muss dies in England noch mehr der Fall sein. Die jugendliche Sängerin liess bei ihrer in der That schönen Stimme gerade das Gegentheil von dem hören, wodurch sich der Gesang von der Sprache unterscheidet, indem sie mehr die stetige (συνεχης) als die intervallenmässige (διαστηματικη) Bewegung der Stimme in Anwendung brachte. »Beim Singen aber«, sagt schon Aristoxenus, »vermeiden »wir die stetige Bewegung der Stimme, das Feststehen der Stimme »dagegen suchen wir so viel als möglich. Denn je mehr wir jeden »Laut gesondert und feststehend und gleichmässig (d. h. ohne Hin- »überziehen oder sogenanntes Portamento) hervorbringen, um so »klarer empfinden wir die Melodie«.

✱ **Berlin.** (Joachim's Quartett-Soiréen.) ɸ. In der zweiten Soirée (Montag den 22. Nov.) der Herren Joachim, Schiever, de Ahna und Müller, welche den grossen Saal der Singakademie wieder bis auf den letzten Platz gefüllt hatte, kamen zur Aufführung das Esdur-Quartett von Mendelssohn, ein Quartett in C-dur von Haydn, bekannt unter dem Namen Nachtigallen-Quartett, und die Perle unter den Schubert'schen Quartetten, das in D-moll. Der volle, kräftige, dabei doch weiche und wohlklingende Ton des ersten Geigers, seine Sicherheit und Reinheit bei den grossen Schwierigkeiten, welche das erste und das letzte Quartett bieten, der seelenvolle Vortrag, gehoben durch den wunderbar schönen Einklang aller vier Instrumente rissen die Hörer nach jedem Satze zur dankbaren Bewunderung hin. Besonders wohl gelungen schien mir das *Scherzo* im Mendelssohn'schen, ferner die bekannten Variationen im Schubert'schen Quartett. In dem letzteren hätten wir für das *Scherzo* ein etwas weniger lebhaftes Tempo gewünscht, indem dann die überaus zierlichen Vorschläge noch deutlicher hervorgetreten wären. In einem eigenthümlichen Gegensatz zu diesen beiden die tiefste Empfindung aufregenden Werken steht das obenerwähnte Haydn'sche Quartett, dessen köstlichen Humor (namentlich in der Menuet, welche *da capo* verlangt und gespielt wurde) die Spieler in unübertrefflicher Weise zur Wirkung brachten.

✱ **Frankfurt a. M.** *W.* Die Museumsconcerte begannen am 8. October und zwar mit Mozart's Symphonie in D-dur, ohne Menuett. Das frische, freundliche Werk fand durch unser mit einigen Bässen vermehrtes Orchester eben so exacte Wiedergabe, wie die den Schluss des Concerts bildende Ouvertüre zu »Coriolan«. Fräul. Clemens aus Cassel hatte die Gesangsvorträge übernommen und zeichnete sich in einer Arie aus »Idomeneo« und einigen Liedern weniger durch bedeutende Stimme, als durch deutliche Aussprache und verständnissvollen Vortrag aus. Herr Wilhelmj aus Wiesbaden trug wahrhaft vollendet ein Concert von Paganini vor; die Composition ist nicht ohne Geist, hin und wieder fällt eine wirklich geniale Stelle auf; der Mangel gehörig abgerundeter Form, die unmotivirten Kreuz- und Quersprünge lassen einen wirklichen Genuss freilich nicht aufkommen. Ein gänzlich werthloses Stück ist die »Phantasie« (!) von Ernst über Themata aus »Othello«; ihr kann der trefflichste Vortrag nicht aufhelfen. Der erste Satz aus der unvollendeten Symphonie in H-moll von Schubert, welchen das Orchester zum Schluss der ersten Abtheilung spielte, ist ein feines, fast süsses Stück, ein ächter Schubert, in welchem die Fortestellen sich aus-

nehmen, als gehörten sie eigentlich nicht hinein. — Das **zweite Museumsconcert** begann mit Spohr's Ouvertüre zu »Faust«, welche bei Weitem nicht den Beifall fand, welchen sie als Musikstück und der trefflichen Ausführung wegen verdiente. Schumann's »Zigeunerleben«, von Grädener instrumentirt und von Mitgliedern des Cäcilienvereins gesungen, wurde diesmal, wie schon öfter, *da capo* verlangt. Derartiges sollte nicht zur Gewohnheit werden; der diesmalige Vortrag litt mehr als mancher frühere an Unsicherheit der Einsätze, was wohl daher kommen mochte, dass die Nummer rasch eingeworfen worden war, statt einer anderen, welche durch Absagen einer Sängerin unmöglich geworden. Herr **Bletzacher** aus Hannover sang eine Arie von Mozart. Sein Vortrag dürfte vielleicht etwas belebter sein; auch die Stimme ist nicht mächtig, doch angenehm. In dem Finale zu Mendelssohn's unvollendeter Oper »Loreley« hielt sich der Cäcilienverein sehr wacker, und Frl. **Thomae** führte die Solopartie trefflich durch. Den zweiten Theil und Schluss des Concerts bildete Beethoven's »Neunte« in einer von Seiten des Chores und Orchesters vorzüglichen Wiedergabe. — Der **dritte Museumsabend** brachte zur Eröffnung die Symphonie in D-moll von Schumann, ein Werk, dessen erster Theil in der sogenannten Durchführung wohl etwas an gesuchten Modulationen und an Länge leidet. Dagegen wüsste ich nicht, was man den drei anderen Theilen vorwerfen könnte — es sei denn, dass sie ohne Pause in einander übergehen. Das ganze Werk ist voll Kraft und Ernst und wohl werth, öfter gehört zu werden. Die Gesangsvorträge — Arie des Lysiart aus »Euryanthe« und Lieder von Schumann und Brahms — hatte Herr **Stägemann** aus Hannover übernommen, welcher mit schöner Stimme und runig gediegenem Vortrage viel Beifall errang. Ein förmlich ungemessenes Maass desselben erhielt indessen Fraul. **Emma Brandes**, die Clavierspielerin des Abends, und es muss zugegeben werden, dass sie ein Phänomen ist. Man denke sich ein funfzehnjähriges Kind, das mit der grössten Leichtigkeit, mit vollendeter Ueberwindung aller technischen Schwierigkeit das Mendelssohn'sche Concert in G-moll, einen Walzer von Chopin, ein Phantasiestück von Schumann und Weber's Rondo aus der Cdur-Sonate — das sogenannte *Perpetuum mobile* — **auswendig** spielt, dabei sich so einfach, so kindlich benimmt, auch im Vortrage, bei strengster Beobachtung des vorgeschriebenen Ausdruckes und bei manchem eigenen feinen Zuge doch gänzlich fern von aller Gezwungenheit bleibt — und man wird das Entzucken der Hörer begreifen. Männliche Kraft hat Emma Brandes freilich noch nicht, doch ist das Maass ihrer Kraft bereits ein solches, dass sie es in nicht ferner Zeit auch hierin mit Jedem wird aufnehmen können. In einem kurz darauf gegebenen eigenen Concerte, sowie in mehreren Privatzirkeln bewies sie, dass sie noch eine ganze Anzahl anderer Clavierconcerte, Rondos, Sonaten, Phantasiestucke etc. auswendig weiss. Für mich war es unendlich wohlthuend, einmal ein Clavierspiel zu hören, das so gar nichts Manierirtes hatte. »Ach, wenn es doch immer so bliebe!« musste ich unwillkürlich denken, und »wer weiss, wie bald auch dieses kindliche Gemüth von Virtuosen-Uebermuth verdorben sein wird!« Desshalb schliesse ich mich auch der Bemerkung eines hiesigen Localblattes an, dass das Publikum bei aller Anerkennung doch etwas Maass hatte halten sollen; namentlich durfte das Mädchen, von dessen Leistungen fast Niemand Etwas wusste, nicht mit Applaus empfangen werden. Als nicht völlig verbürgtes Gerücht füge ich noch bei, dass Emma die Tochter eines Dorfschullehrers bei Schwerin sei und eigentlich Wig heisse. Um Vergleichungen mit den Trägern des berühmten Namens Wieck auszuschliessen, reise sie unter dem früheren Namen ihrer Mutter. Gewiss ist, dass Kapellmeister G. A. Schmitt in Schwerin sie ausgebildet und auf dieser Kunstreise begleitet hat. Eine so seltene Erscheinung rechtfertigt wohl das längere Verweilen; ich will mich nun im Uebrigen desto kürzer fassen. Den Schluss des Concerts bildete die selten gehörte Leonoren-Ouvertüre Nr. 2. — Das vierte **Museumsconcert** verlief ruhig. Der erste Theil von Rubinstein's »Ocean« wurde trefflich ausgeführt; das Werk enthält nicht eigentlich bedeutende Gedanken, hat aber Schwung und macht den Wunsch rege, das Ganze kennen zu lernen. Frl. **Steffan** aus Strassburg sang eine Arie aus Händel's »Acis und Galathea« nach meiner Ansicht sehr schön; das Publikum schien grössere dramatische Belebtheit zu erwarten. Mehr Beifall erwarb sich die Dame mit Liedern von Rubinstein und Kirchner. Herr **Lauterbach** aus Dresden bewährte seine Meisterschaft in Spohr's Gesangscene, in einem Concerte von Bach und namentlich in Rode's Variationen. Haydn's Oxford-Symphonie beschloss den Abend. — Unsere **Quartettisten** haben bis jetzt drei Soireen veranstaltet. Die erste begann mit dem Quartette in D von Haydn (Nr. 35 bei Peters), dessen *Finale* durch die übermässige Geschwindigkeit beeinträchtigt wurde. In Beethoven's Quartett Op. 16 für Clavier und Streichinstrumente war es erfreulich, Herrn Ruppert Becker, der bei den Quartetten die Seconda übernimmt, auch wieder einmal als Primo zu hören; Herr Wallenstein liess jedoch etwas zu sehr merken, dass dieses Werk für seine Fertigkeit »zu gering« ist; das *Andante* trug er trefflich vor; in den Allegrosätzen stürmte er etwas wild darein. Den Schluss bildete Schubert's Gdur-Quartett, dessen *Andante* namentlich ein Muster feinen Vortrags war. Die zweite Soirée begann mit dem Quintette in B von Mendelssohn, dessen beide mittleren Theile vorzugsweise schön sind und ausgezeichnet wiedergegeben wurden; ihm folgten die Variationen aus Schumann's Quartett in F, Op. 41, und den Schluss bildete Beethoven's Op. 74 in Es. Der dritte Abend wurde mit Spohr's Quartett in D-moll eröffnet und mit Mozart's Quartett Nr. 6 C-dur beschlossen; dazwischen spielte Herr Wallenstein die Sonate von Beethoven in B-dur Op. 22, im zweiten und letzten Theile ganz vorzüglich, in den beiden anderen wohl etwas schneller, als für das Verständniss gut war. — Dem **ersten Concerte des Rühl'schen Gesangvereins**, Schumann's »Paradies und Peri«, konnte ich nicht beiwohnen; es soll von Seiten des Chores und Orchesters sehr befriedigend ausgefallen sein, weniger von Seiten der Solisten. — Der philharmonische Verein giebt in diesen Tagen sein erstes Concert. Als Orchesterstücke nennt das Programm Mozart's herrliche Symphonie in Es-dur und Beethoven's Ouvertüre zu »Prometheus«. Herr C. Fälten wird das Clavierconcert in C-dur von Weber vortragen, das hier wohl seit 20 Jahren nicht mehr gehört worden. Herr Hess, von den Prüfungen der Musikschule her uns noch im besten Andenken, wird einen Satz aus einem Violinconcerte von Rode und mit Hrn. Fälten zusammen eine Bravourcomposition von Wolff und Vieuxtemps ausführen. Der gesangliche Theil, Quartette von Schumann und Mendelssohn, wird von Mitgliedern des Rühl'schen Vereins übernommen. — Herr **Carl Tausig** veranstaltete eine Soirée, worin er, eine Masse Stücke allein und auswendig spielend, sein eminentes Gedächtniss und seine erstaunliche Fertigkeit zeigte. Dass ich grossen Kunstgenuss gehabt, kann ich nicht sagen; es war mir fast Alles durch kolossales Tempo und Willkürlichkeit der Wiedergabe zu sehr verleidet; Schumann's »Kreisleriana« kamen dabei noch am besten weg.

* **Oldenburg**, 19. Nov. **Erstes Abonnementconcert** der grossherzoglichen Hofkapelle. Die Oberon-Ouvertüre eröffnete das Concert. So oft sie auch gehört worden: dass sie dem Publikum nie zu oft geboten werden kann, bewies der rauschende Beifall, mit dem sie aufgenommen wurde. Mit gleichem Beifall wurde das Auftreten der Frau **Amalie Joachim** begrüsst. Sie sang zuerst »**Die Priesterin der Isis**« von **Max Bruch**. Die sehr ernste, düster leidenschaftliche Composition ist reich an melodischen Zügen von hoher Schönheit und wenn sie auch von der hergebrachten Form der Concertarie insofern abweicht, dass sie mit einem Adagiosatz und leise verhallend schliesst — was durch das Gedicht bedingt ist — so ist ihr doch Formlosigkeit durchaus nicht vorzuwerfen; im Gegentheil, das Ganze ist wie aus **einem** Gusse, und meisterhaft sind die feinen Abstufungen der Empfindung von Zorn und Verzweiflung durch alle Nüancen hindurch bis zu sanfter Trauer und der Sehnsucht nach dem Tode im Heimathlande zum Ausdruck gebracht. So konnte es nicht fehlen, dass das neue Werk, von Frau Joachim in wahrhaft idealer Vollendung vorgetragen, einen tiefen Eindruck machte. Es folgten Variationen und Marsch aus der ersten Suite für Orchester von **Franz Lachner**. Die Variationen sind ein rechtes Bravourstück für das Orchester und gingen prächtig; besonders hervorzuheben ist das Duett zwischen Clarinette und Horn, von den Herren **Schröder** und **Westerhausen** ganz vorzüglich ausgeführt, ebenso das glänzende Solo der ersten Violinen unter Anführung des Herrn Concertmeister **Engel**, der auch die beiden Soli fein und geschmackvoll vortrug. Trotzdem dass drei der Variationen gestrichen waren, wirkten sie doch auf die Dauer ermüdend und der frische Marsch ist für den Concertsaal musikalisch zu unbedeutend; auf der Wachtparade wird er trefflich wirken. Die Concert-Arie von Beethoven »*Ah perfido*« gab Frau Joachim Gelegenheit, sich auch nach der technischen Seite hin als Gesangskunstlerin allerersten Ranges zu zeigen und doch alle Technik den Hörer vergessen zu machen durch ihren in jedem Augenblick wahren, von einfacher, innigster Empfindung beseelten Gesang. Dadurch rissen auch die beiden Lieder »Von ewiger Liebe« von Johannes Brahms und »Soldatenbraut« von Schumann das Publikum zu Beifallsäusserungen von einer Lebhaftigkeit hin, wie sie hier im kühlen Norden nicht häufig vorkommt. Die Arie und die Lieder wurden durch das bekannte und beliebte Vorspiel zum fünften Akte der Oper »König Manfred« von **Carl Reinecke** getrennt, hier zum ersten Male aufgeführt. Die Popularität des kleinen Orchestersatzes ist leicht begreiflich; durch seine Innigkeit und reizende Klangwirkung wird der Hörer wie mit einem Zauber umsponnen. Auf athemloses Lauschen folgte rauschender Beifall. Den Schluss des reichen, vielleicht etwas zu reichhaltigen Programms bildete die achte Symphonie von Beethoven in schöner, frischer Ausführung.

ANZEIGER.

[238] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Franz Schubert's Klavier-Werke.

Neue revidirte Ausgabe.

Zu zwei Händen.

No.		Ngr.
1ª.	**Originaltänze (Walzer).** Op. 9. Heft 1	6
1ᵇ.	do. do. Op. 9. Heft 2	6
2.	**Phantasie.** Op. 15	21
3ª.	**Walzer, Länder und Ecossaisen.** Op. 18. Heft 1	9
3ᵇ.	do. do. Op. 18. Heft 2	6
4.	**Deutsche Tänze und Ecossaisen.** Op. 33	6
5.	**Erste grosse Sonate.** Op. 42	21
6.	**Galopp und Ecossaisen.** Op. 49	6
7ª.	**Valses sentimentales.** Op. 50. Heft 1	9
7ᵇ.	do. do. Op. 50. Heft 2	6
8.	**Zweite grosse Sonate.** Op. 53	24
9.	**Hommage aux belles Viennoises.** Op. 67	9
10.	**Valses nobles.** Op. 77	6
11.	**Phantasie.** Op. 78	21
12ª.	**Impromptu.** Op. 90. Heft 1	6
12ᵇ.	do. Op. 90. Heft 2	9
13.	**Grätzer-Walzer.** Op. 91	9
14.	**Moments musicals.** Op. 94	12
15.	**Dritte grosse Sonate.** Op. 120	12
16.	**Vierte grosse Sonate.** Op. 122	15
17.	**Letzte Walzer.** Op. 127	12
18.	**Drei grosse Sonaten.** No. 1 } Letzte Compositionen	24
19.	do. do. No. 2 } Letzte Compositionen	24
20.	do. do. No. 3 } Letzte Compositionen	24

Zu vier Händen.

No.		Ngr.
1.	**Variationen über ein französisches Lied.** Op. 10	15
2.	**Grandes marches héroiques.** Op. 27	15
3.	**Erste grosse Sonate.** Op. 30	21
4.	**Variations.** (Thème original.) Op. 35	21
5ª.	**3 Marches héroiques.** Op. 40. Heft 1	15
5ᵇ.	do. do. Op. 40. Heft 2	15
6.	**3 Marches militaires.** Op. 51	15
7.	**Divertissement à la hongroise.** Op. 54	27
8.	**Grande marche funèbre d'Alexandre I.** Op. 55	9
9ª.	**3 Polonaisen.** Op. 61. Heft 1	12
9ᵇ.	do. Op. 61. Heft 2	12
10.	**Divertissement en forme d'une marche brillante.** Op. 63	15
11.	**Marche héroique au sacre de Nicolas I.** Op. 66	15
12.	**4 Polonaisen.** Op. 75	9
13ª.	**Variations.** (Thème de Marie de Hérold.) Op. 82. Heft 1	18
13ᵇ.	do. do. do. Op. 82. Heft 2	12
14ª.	**Andantino varié.** Op. 84. Heft 1	9
14ᵇ.	**Rondeau brillant.** Op. 84. Heft 2	18
15.	**Fantaisie.** Op. 103	21
16.	**Grand Rondeau.** Op. 107	15
17.	**2 Marches caractéristiques.** Op. 121	18
18.	**Grand Duo.** Op. 140	Thlr. 1. 15
19.	**Rondo.** Op. 138	12

---

[239] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Scholz, Bernh., Op. 15. **Ouverture** zu Goethe's Iphigenia auf Tauris für grosses Orchester. Partitur 1⅔ Thlr. Orchesterstimmen compl. 3 Thlr.

—— Op. 21. **Im Freien.** Concertstück in Form einer Ouverture für Orchester. Partitur 1 Thlr. Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Für Concertanstalten und Gesangvereine.

[240] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Joh. Seb. Bach's Passionsmusik

nach dem Evangelisten Matthäus

mit ausgeführtem Accompagnement bearbeitet von **Robert Franz.** Partitur 12 Thlr., Orchesterstimmen 15 Thlr., Chorstimmen 2 Thlr.

Es ist bekannt, dass Bach's Matthäuspassion in ihrer ursprünglichen Gestalt nirgends zur Aufführung kommen kann. Die Andeutungen der Generalbassschrift müssen in lebendiger künstlerischer Form ausgeführt, veraltete Instrumente durch neue ersetzt werden u. s. w. Dies ist bisher für einzelne Aufführungen in verschiedener Weise durch die verschiedenen Dirigenten versucht worden.

Rob. Franz hat es unternommen, durch seine Bearbeitung eine Norm für unsre heutigen Aufführungen hinzustellen, und sein Name verbürgt eine stilvolle Lösung dieser schweren Aufgabe. In der vorliegenden Partitur ist Alles, was der Bearbeitung angehört, mit F. bezeichnet, so dass in unserer Ausgabe zugleich die reine Originalpartitur enthalten und leicht zu erkennen ist. Orchesterstimmen nebst ausgesetzter Orgel und eine Pianofortebegleitung zu den Recitativen erscheinen zum ersten Male gedruckt.

Es ist zu wünschen und zu hoffen, dass das grosse Werk von nun an überall in der vorliegenden praktischen Gestalt zur Aufführung gelangen werde.

---

[241] **Tübingen.** Im Verlage der **H. Laupp**'schen Buchhandlung ist soeben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Fr. Silcher:

Dreissig deutsche Volkslieder

für vier Männerstimmen.

Auswahl aus den 12 Sammlungen der Silcher'schen Volkslieder.

Dritte Auflage.

Zwei Lieferungen. Taschenformat.

Preis zusammen fl. — 54 kr. = 18 Sgr.
Preis der Partitur fl. — 30 kr. = 9 Sgr.

Sammlung katholischer Kirchengesänge

für vier Männerstimmen.

Zweite Lieferung. Taschenformat. Preis fl. — 30 kr. = 9 Sgr.

---

[242] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Messe

für vierstimmigen Chor

mit Begleitung des Orchesters

von

Robert Schumann.

Op. 147.

Clavier-Auszug zu vier Händen
von **Franz Wüllner.**

Preis 2 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.
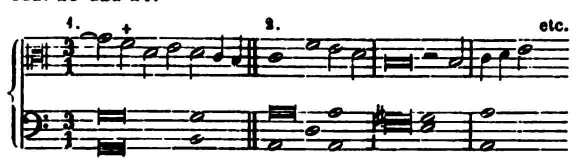
Leipzig, 15. December 1869. **Nr. 50.** IV. Jahrgang.

Die Wechselnote oder Cambiata bei den Componisten des sechszehnten Jahrhunderts.

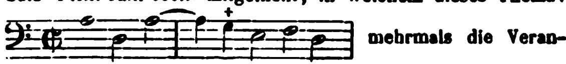
Von **H. Bellermann.**

(Schluss.)

Ueber das Alter der Wechselnote lässt sich bis jetzt nichts Bestimmtes feststellen; es ist jedoch sicher, dass sie den Musikern des 15. Jahrhunderts bereits ganz geläufig war. So kommen z. B. in den kurzen dreistimmigen Liedsätzen des Locheimer Liederbuches (ca. 1450)*) wiederholt Wechselnoten vor, von denen ich einige hier hersetze. 1) S. 114 in dem Liede »Des Klaffers Neyden« Takt 18; 2) ebendaselbst Takt 23 und 24.



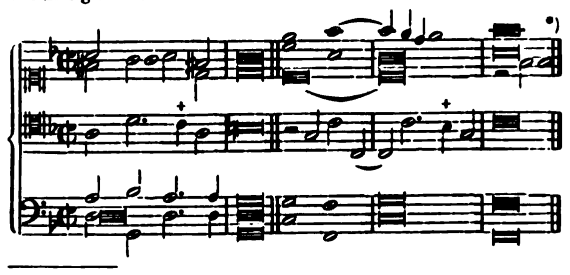
Ferner sind noch a. a. O. Seite 121 »*Ein vrouleen edel von naturen*« und in dem Sätzchen ohne Text S. 147 Wechselnoten zu finden. — Dann treffen wir sie häufig in den Compositionen Josquin des Prés', Pierre de la Rue's, Loyset Pieton's u. A. aus der zweiten Hälfte des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts an. Von dem erstgenannten Meister hat uns Forkel Allg. Gesch. d. Musik II S. 572 einen dreistimmigen Satz »*Pleni sunt coeli*« mitgetheilt, in welchem dieses Thema:



mehrmals die Veranlassung zu einer Wechselnote wird. Besonders häufig ist sie in dem von Forkel a. a. O. Seite 616—628 mitgetheilten Stück *Lauda anima mea Dominum* von Pierre de la Rue angewendet worden; wir finden sie hier S. 617 Takt 8; 618, 3; 622, 7; 624, 7; 626, 6 und 8; 627, 7.

In dem Stück *Beati omnes qui timent Dominum* von Loyset Pieton, bei Forkel a. a. O. Seite 648—656, ist sie ebenfalls nicht selten, z. B. Seite 652, 653, 656. — Auch Job. Mouton hat sie angewendet, vergl. Forkel a. a. O. Seite 664 Takt 6. — Diese Beispiele, welche ich absichtlich aus solchen jedem Leser leicht zugänglichen Büchern, wie das Locheimer Lieder-Buch und Forkel's Geschichte, gewählt habe, dürften überzeugende Beweise sein, dass die Alten hier thatsächlich nach einer bestimmten Regel verfuhren, wenn auch die Theoretiker diesen Gegenstand nicht besonders besprechen. Eine wirkliche praktische Compositionslehre, wie sie später Fux in seinem *Gradus ad parnassum* aufgestellt hat, hatten die Alten des 15. und 16. Jahrhunderts noch nicht. Was Männer wie Gafurius, Glarean, Coclicus, Seb. Heyden u. A. über praktische Musik (d. h. die musikalische Composition) geschrieben haben, behandelt immer mehr oder weniger nur die Elemente. In jenen früheren Zeiten war der mündliche Unterricht jedenfalls ein viel ausgedehnterer als heutzutage. Der junge Musiker suchte sich seinen Meister, bei dem er Tag aus Tag ein arbeitete, bis er sich stark fühlte, und der Lehrer gab ihm höchstens ein kleines Compendium in die Hand.
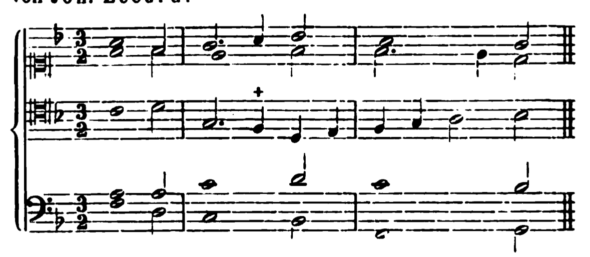
Das 16. Jahrhundert ist die Hauptblüthezeit für die Wechselnote. Wir haben oben gesehen, dass sie Palestrina sehr vielfach anwendete, eben so Orlandus Lassus — aber auch andere Componisten dieser Zeit, sowohl bedeutendere als auch unbedeutendere, z. B. Clemens non Papa, Jacob Handl, Asola, Hassler, Vittoria, Nanini, Anerio u. A., machten von ihr Gebrauch. — Ferner Johann Eccard (geboren 1545, gest. 1611) und sein Nachfolger Joh. Stobaeus, dessen Wirkungszeit bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts reicht (er ist 1647 zu Königsberg in Pr. gestorben); auch diese Beiden haben sie vielfach angewendet, wenn auch nicht in jener auffallenden (und ich möchte fast sagen) herben Weise wie die Componisten aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts und selbst noch bisweilen Palestrina. Jene beiden genannten Meister, welche in ihrer Compositionsweise eine grosse Aehnlichkeit zeigen, sind auch in der Behandlung der Wechselnote einander gefolgt. Bei Beiden finden wir sie oft, während die Stimmen sich zu einer Cadenz anschicken, auf dem Dominant-Dreiklang in dieser Weise:
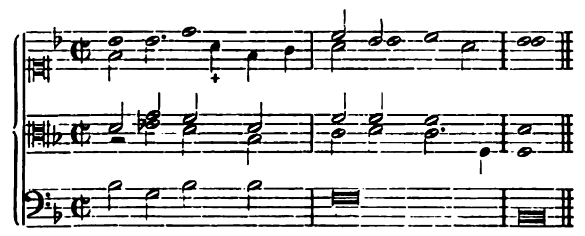


*) Herausgegeben von Fr. W. Arnold und H. Bellermann im 2. Bande der Chrysander'schen Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. Leipzig, 1867.

*) Beide Beispiele sind den Preussischen Festliedern auf das ganze Jahr für 5, 6, 7 und 8 Stimmen von Joh. Eccard und Joh. Stobäus, herausgegeben von G. W. Teschner, entnommen. Die Gesänge
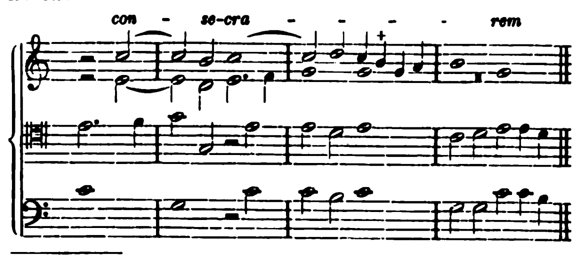
so dass durch die mit + bezeichnete Note der Dominant-Septimen-Accord vorübergehend hörbar wird, was von angenehmer Wirkung ist. Aber auch in anderer Weise treffen wir sie an, z. B. in dem Liede »*Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*« von Joh. Eccard:



eben so in dem Liede »*Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit*«:
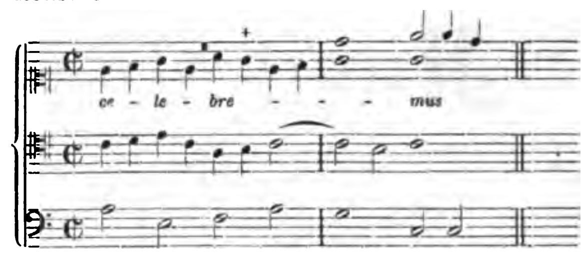


Im 17. Jahrhundert wird der Gebrauch der Wechselnote im Ganzen seltener, namentlich in Deutschland. Es ist eine Eigenthümlichkeit der deutschen Componisten, dass sie schon früh anfingen, die Noten der Melodie mit Textworten (und den Wiederholungen derselben) zu überhäufen und den melismatischen Gesang (das contrapunktische Fortführen der Stimme ohne Textworte, d. h. auf einer der letzten Silben des Textes) in den Hintergrund zu drängen. Dies schliesst keineswegs aus, dass sie nicht einzelne längere Melismen anbrachten, aber das ganze Gepräge ihrer Stimmführung wurde ein anderes.*) Da aber die Wechselnote durchaus eine melismatische Stimmführung verlangt (s. die Schlussbemerkung), so finden wir sie in Deutschland seltener, dagegen in Italien, wo man länger der Tradition treu blieb, häufiger. Unter so manchen nennenswerthen Componisten dieses Landes will ich hier den berühmten Tommaso Bai anführen, welcher der zweiten Hälfte des siebzehnten und noch dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts angehörte. Derselbe ist um 1650 in Crevalcuore bei Bologna geboren und 1714 als Kapellmeister an der St. Peterskirche zu Rom gestorben. Ich gebe hier von ihm zwei Beispiele, das erste aus einer Motette *Triduanas a Domino*, welche Proske Th. II S. 435 seiner *Musica divina* hat abdrucken lassen:



sind dort in halb so kleinen Noten notirt, indess der Gleichmässigkeit wegen mit den anderen mitgetheilten Beispielen in den *Alla breve*-Takt umgeschrieben.
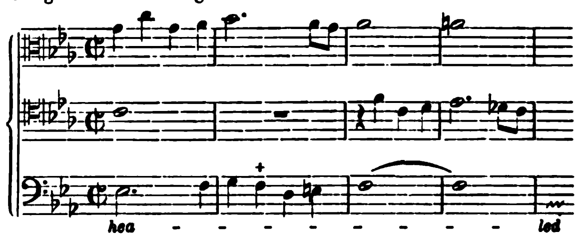
*) Es ist dies ein Gegenstand, der später in einem besonderen Aufsatz besprochen werden soll; hier darauf näher einzugehen, würde zu weit von unserem Thema abführen.

und ein anderes aus der Motette *Cum jucunditate*, welche ebendaselbst S. 370 zu finden ist:



Dies letzte Beispiel dürfte unserm »Tonhallen«-Klopffechter sehr willkommen sein, wenn er sich gelegentlich einmal vornehmen sollte zu beweisen, dass Bai ein elender Stümper in der Composition gewesen. »*Horribile dictu*«, würde er ausrufen, »hier folgt ja auf den Secunden-Accord $f-h-g$ der »Dreiklang $a-c-e$! Das ist ein Fehler! das hat uns Moritz »Hauptmann in seinem Werk schlagend bewiesen!«

Im 18. Jahrhundert kommt die Wechselnote noch bei Händel vor, welcher, nachdem er jedenfalls sehr gründliche Studien im strengen Contrapunkt gemacht, stets auf die menschliche Stimme die nöthige Rücksicht nahm, nicht allein in Bezug auf den Umfang der Stimmen, sondern auch darauf, dass er seinen Melodien einen sangbaren Tonfluss zu geben wusste; hierbei benutzte er auch solche Wendungen, welche zu seiner Zeit manchem anderen Componisten vielleicht nicht mehr geläufig waren. Die folgenden Takte sind aus dem »Messias«:
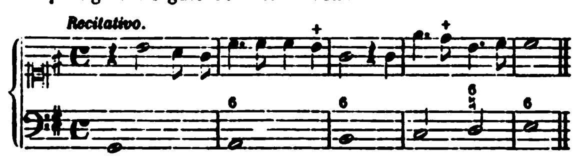


Bei den neueren Componisten ist die Wechselnote so gut wie ganz verschwunden, und auch in unseren Compositionslehren wird ihrer nicht mehr gedacht. J. J. Fux war der Letzte, der sie wieder angewendet wissen wollte, da er als ein grosser Kenner Palestrina's ihre Wirkung und Zweckmässigkeit kannte. In der neuesten Zeit habe ich durch meinen Contrapunkt (Berlin 1862), welcher sich in vieler Beziehung eng dem Fux'schen *Gradus ad parn.* anschliesst, wieder auf die Wichtigkeit der Wechselnote aufmerksam gemacht und einige der heutigen Theoretiker und Geschichtsforscher (wie Ed. Krüger*), A. W. Ambros**) u. A.) haben wieder von ihr Notiz genommen. Merkwürdig ist es, dass Cherubini (der immerhin zu den besten Vocalcomponisten unserer Zeit gehört) sich so entschieden gegen den Gebrauch der Wechselnote ausspricht, indem er S. 19 seines *Cours de contre-point* über dieselbe Folgendes sagt: »Durch die häu»figen Beispiele von Ausnahmen dieser Art, welchen man in »den Werken der klassischen Autoren selbst begegnet, und »durch den häufigen Gebrauch, den sie von dieser Ausnahme »gemacht, könnte man sich berechtigt glauben, die Licenz in »eine Regel zu verwandeln; und man würde sehr Unrecht »haben.***) Ich wenigstens kann nicht gestatten, dass eine solche

*) System der Tonsetzkunst. Leipzig 1866. S. 319.

**) Geschichte der Musik, Bd. III. Breslau 1868. S. 112.
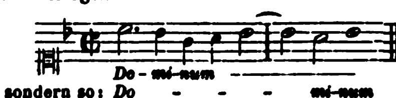
***) Obwohl Cherubini sich gegen den Gebrauch der Wechselnote in neueren Compositionen entschieden ausspricht und auch kein

»Freiheit durch eine Regel als gut aufgenommen, ja nur geduldet werde im strengen Satze. Ich habe aber den Schülern »solche Fälle aus den Werken älterer Meister vorführen wollen, »damit sie wissen, woran sie sich zu halten haben, wenn sie »ihnen zufällig begegnen. Jedenfalls wüsste ich die so harte »Verletzung der Regel nicht zu rechtfertigen und die Tradition »hat uns auch keine Gründe überliefert, auf welchen dieses »fehlerhafte Verfahren (!) unserer Alten hätte beruhen »können«. Diesem subjectiven Urtheil können wir natürlich nicht beipflichten; es sprechen für den Gebrauch der Wechselnote im Gegentheil sehr triftige Gründe, wie ich zu Anfang gezeigt habe. Ja, dieselbe will mir sogar als ein schöner Beweis scheinen, dass die alten Componisten des 15. und 16. Jahrhunderts ihre Regeln über Harmonie und Melodie nicht vorurtheilsvoll und befangen aus der Theorie der consonirenden und dissonirenden Intervalle abstrahirten, sondern stets ihrem musikalischen Sinne folgten. Wir sehen das ja auch in anderen Fällen. Wären jene alten Musiker nur dem Zahlenverhältniss der Intervalle gefolgt, nimmermehr wären sie zu der Einsicht gekommen, dass die Quarte in vielen Fällen als Dissonanz zu behandeln ist. Eben so bei der Wechselnote. Und hat nicht auch die neuere Musik ganz ähnliche Wendungen aufzuweisen, welche, nach Cherubini regelrecht gemacht, sehr unbeholfen klingen würden? — Ich erinnere nur an das moderne Recitativ, wo wir häufig einen der Wechselnote nachgebildeten Terzensprung in die gute Taktzeit finden:



Dieses kleine Recitativ würde nach Cherubini regelrecht sein, wenn man die Note bei + in *a* und die bei dem zweiten + in *c* verwandelte; es würde aber dadurch sehr an Sangbarkeit verlieren.

Zum Schluss habe ich noch eine Bemerkung über die Wortunterlage bei der Wechselnote zu machen. Im Recitativ pflegen wir nach Belieben jeder einzelnen Note eine Textsilbe zu geben und so auch in dem vorstehenden Sätzchen den beiden mit + bezeichneten Noten. Die Componisten des 15. und 16. Jahrhunderts pflegten dagegen die Wechselnote nur im *Melisma* anzuwenden. Wir dürfen daher, um ein Beispiel zu geben, niemals so unterlegen:



sondern so: *Do - - - - mi-num*

Ich verweise den geehrten Leser in Bezug auf die alte Wortunterlage überhaupt auf meinen »Contrapunkt« S. 297—307. In der vorstehenden Abhandlung habe ich der eine Wechselnote enthaltenden Stimme stets den Text beigefügt, ohne indess auf den Sinn der Worte Rücksicht zu nehmen, da es unnützerweise Raum gekostet hätte, in so wenigen abgerissenen Takten (wie die Beispiele sind) die Wörter oder Sätze zu vervollständigen.

Freund dieser Wendung in den älteren Compositionen zu sein scheint, so bestätigen seine Worte dennoch in vortrefflicher Weise, dass die Wechselnote bei den Componisten der früheren Jahrhunderte in der That sehr häufig vorgekommen ist.

O. Jahn's musikalische Bibliothek,

über welche wir in Nr. 45 eine vorläufige Mittheilung brachten, liegt nun in einem gedruckten Kataloge vor:

Otto Jahn's musikalische Bibliothek und Musikalien-Sammlung. Bonn, 1869. VI und 106 Seiten in 8.

Den grossen, in einigen Fächern überraschenden Reichthum ersieht man erst recht aus diesem vorzüglich abgefassten Verzeichnisse. Die Sammlung wurde von dem Verewigten in einem schön geordneten Zustande hinterlassen. Die drei Antiquare haben dem Kataloge ein Vorwort beigefügt, welches uns über Entstehung und Inhalt dieser Sammlung belehrt und sich zwar im Ganzen nur allgemein ausdrückt, aber doch werthvolle Bemerkungen enthält. Neben seinen gelehrten Berufsarbeiten setzte Jahn die musikalischen Studien, zu denen ihn von früher Jugend die Neigung trieb, eifrig fort und durchforschte besonders das vorige Jahrhundert. »So reifte in ihm — sagt das Vorwort — der Plan zu einer Biographie Beethoven's, der sich bald zu dem grösseren Plane einer Biographie Haydn's, Mozart's und Beethoven's erweiterte. Hier zeigte sich aber als empfindliches Hinderniss die Schwierigkeit, das Material vollständig und in zuverlässiger Form herbeizuschaffen, da von unseren öffentlichen Bibliotheken die wenigsten eine irgend nennenswerthe Hilfe zu leisten vermochten. Es blieb Nichts übrig, als durch eigenes Sammeln das Material zusammenzubringen, ein eben so kostspieliger wie schwieriger Weg, da bekanntlich die in Bibliotheken und Theaterarchiven, im Handel und im Privatbesitz zerstreuten Schätze schwer zu ermitteln, noch schwerer zu benutzen sind. Ein Beispiel der Umsicht und Ausdauer, mit welcher Jahn sammelte, bietet Nr. 942 und 943 unseres Verzeichnisses. Die erstere Nummer giebt eine vollständige Partitur der zweiten Bearbeitung von Beethoven's Leonore, die andere alle diejenigen Stücke der ersten Bearbeitung, welche Jahn erreichbar waren; er selbst hat in der Vorrede seines Clavierauszuges der zweiten Bearbeitung dargelegt, aus wie verschiedenen und entlegenen Winkeln die einzelnen Nummern, oft sogar einzelne Stimmen, zusammengesucht werden mussten, um das verlorene Ganze wiederzugewinnen. Jene Studien veranlassten die sehr bedeutende Vermehrung der schon vorher nicht ganz unerheblichen musikalischen Sammlung Jahn's. Man wird leicht bemerken, dass namentlich Beethoven, Mozart und Haydn den eigentlichen Mittelpunkt der Sammlung ausmachen; diese sind in einziger Vollständigkeit vorhanden. Dies ist für Mozart nur durch die ungewöhnliche Liberalität der Gebrüder André möglich geworden, welche die damals noch fast ausschliesslich in ihrem Besitz befindlichen, seitdem bekanntlich in alle Winde zerstreuten Originalmanuscripte Mozart's dem Biographen desselben zur Benutzung übergaben und ihm gestatteten, Abschriften davon zu nehmen. Dadurch allein ist der Welt eine vollständige Sammlung der Werke Mozart's erhalten, und zwar in zuverlässigen Copien. Die Lebensbeschreibung Mozart's führte Jahn in eingehende Studien über die Entwicklung der Oper seit ihrem Beginne. Daher die grossen Reihen von Opernpartituren älterer und neuerer Meister«. Diese Partituren umfassen, wie Referent bemerkt, besonders die französische Oper, von welcher bekanntlich alle Hauptwerke von Anfang an gedruckt vorliegen, die daher mit einigem Aufwande von Kosten unschwer zu sammeln waren. Alle Hauptmeister wird man hier vertreten finden, z. B. Lully mit 9, Rameau mit 6, Duny mit 5, Grétry mit 20 Stücken, und so Andere im Verhältniss. Sodann ist es die italienische Oper des achtzehnten, oder noch deutlicher gesprochen: der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, welcher eine grosse Zahl handschriftlicher Opernpartituren angehören. Auffallend reich ist Hasse vertreten, mit circa 25 Bühnenwerken, zum Theil in vollständiger, zum Theil nu. in Clavierpartitur. Von den übrigen Italienern seit 1700 sind meistens nur wenige Werke vorhanden, namentlich von den älteren, die besonders in Deutschland sehr selten auf den Markt kommen. Die ältere deutsche und englische Oper sind nur in einigen Exemplaren da. Diese Opernsammlung stammt grösstentheils erst aus der Zeit nach der Veröffentlichung der Mozart-Biographie, was Referent dadurch zum Theil so genau weiss, dass dieselben mit eigenen Erwerbungen zusammentrafen, so zu sagen collidirten. So besitze ich z. B. diejenigen Prachtstücke, welche fehlen, um Jahn's Sammlung Hasse'scher Opern nahezu vollständig zu machen, und zwar in denselben Einbänden. Wer zuerst von uns mit einer brieflichen Bestellung bei dem Antiquar anlangte, der führte die Braut heim. Unsere Sammlungen ergänzen sich daher auffallend, und zwar um so mehr, da ich im Uebrigen auf einem anderen Gebiete, der Opern-, Oratorien- und Vocalmusik des siebzehnten Jahrhunderts, Jagd gemacht habe. Doch zurück zu dem Inhalte des vorliegenden Katalogs.

»Neben den Heroen der klassischen deutschen Musik — sagt der Vorbericht weiter — und neben der Entwicklung der Oper scheinen die anderen Zweige mehr zurückzutreten, jedoch sind auch an geist-

licher Musik, an Instrumentalcompositionen aller Art so reiche Schätze vorhanden, dass sie nur neben jenen Hauptfächern geringer erscheinen könnten. Ausserdem ist in den ersten 984 Nummern des Verzeichnisses eine ausgezeichnete Sammlung gedruckter Werke über Geschichte und Theorie der Musik enthalten, welche wiederum für manche Theile auf Vollständigkeit Anspruch machen kann. Schliesslich müssen wir aber noch auf einige besondere Zierden und Schätze der Bibliothek hinweisen. Die Nummern 186, 280 und 888 enthalten authentische Abschriften von Briefen Beethoven's, Haydn's und Mozart's in gleichmässig deutlicher Schrift und in grosser Vollständigkeit. Namentlich sind die vier Kapseln der Mozart'schen Correspondenz (888) werthvoll, weil sie nicht blos die von Anderen oft nur sehr ungenau herausgegebenen Briefe des Meisters in zuverlässigen Copien, sondern auch die zur Ergänzung derselben unentbehrlichen Briefe des Vaters und anderer Correspondenten enthalten. Unter den beiden anderen Nummern ist viel Ungedrucktes, z. B. Haydn's Correspondenz mit Artaria. Ferner aber geben die Nummern 935—958 eine stattliche Reihe von Autographen und solchen Werken, welche diesen gleichgestellt werden können. Beethoven ist durch ein vollständiges Werk, ferner durch eines seiner interessanten Skizzenblätter, mehrere eigenhändig corrigirte Exemplare, ein Handexemplar seiner zweiten gedruckten Composition mit eigenhändiger Randnotiz, endlich durch die nur hier als Unica existirenden Partituren der beiden älteren Leonoren-Bearbeitungen glänzend vertreten (936—943). Von Jos. Haydn's »*Isola disabitata*« ist ein Partiturentwurf zu einem Finale im Autograph nebst einem vom Meister selbst durchcorrigirten Clavierauszug der ganzen Oper vorhanden (946. 947). Von W. A. Mozart liegen vier z. Th. umfangreiche Autographe aus verschiedenen Zeiten vor, und dazu zwei nach Art eines Facsimile hergestellte Copien eines ungedruckten Mozart'schen Jugendwerks und desjenigen Buches, aus welchem Wolfgang als Knabe seine ersten Lectionen erhielt und in das er seine ersten Compositionen eintrug (952—956). Eine in jedem Betracht so ausserordentliche Sammlung zerstreut und die durch Jahn's Sammelfleiss vereinigten z. Th. unersetzlichen Schätze, nachdem der Tod ihm selbst die Benutzung derselben zu seinen weiteren grossen Unternehmungen abgeschnitten hat, dem Zufall einer öffentlichen Versteigerung anheimgegeben zu sehen — dieser Gedanke ist für Viele ein schmerzlicher. Wir haben es desshalb für unsere Pflicht erachtet, bevor wir den Weg der Einzelversteigerung betreten, den Versuch zu machen, die ganze Sammlung, wie sie dieser Catalog umfasst, zum Verkauf auszustellen. Bibliotheksvorstände, Gesellschaften und etwa sonstige geehrte Reflectanten belieben hierauf bezügliche Anfragen an die mitunterzeichneten Herren Max Cohen und Sohn in Bonn zu richten, welche Näheres mittheilen werden. Joseph Baer in Frankfurt a. M. Max Cohen und Sohn in Bonn. M. Lempertz in Bonn.«

Diesem Anerbieten haben wir weiter Nichts hinzuzufügen, als den dringenden Wunsch, dass man dasselbe dort, wo die Mittel für einen solchen Erwerb beschafft werden können, ernstlich in Erwägung ziehen möge.

Chr.

Eine Prachtausgabe von Beethoven's „Fidelio“.

(Vollständiger Clavierauszug bearbeitet von G. D. Otten. Mit den Ouvertüren in E-dur und C-dur zu vier Händen. Deutscher und französischer Text. In Leinwand mit Lederrücken Pr. 15 Thlr., in feinstem Leder Pr. 18 Thlr. Das Werk enthält nachstehende Beilagen: 1. Beethoven's Portrait; 2. Vier bildliche Darstellungen, nämlich: Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses, Erkennungs-Scene, Pistolen-Scene, Ketten-Abnahme; 3. »An Beethoven«, Gedicht von Paul Heyse; 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift; 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend (deutsch und französisch); 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper. Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.)

»Der 16. December 1870 vollendet das Jahrhundert von Beethoven's Leben. Als Vorgruss zu der Festfeier, welche die ganze musikalische Welt im nächsten Jahre zu begehen sich anschickt, — zum Gedächtniss des 100. Geburtstages seines genialen Schöpfers — tritt das hier gebotene Werk in künstlerischem Schmucke an die Oeffentlichkeit: Ein neuer, sorgfältig durchgearbeiteter Clavierauszug von der in doppeltem Sinne einzigen Oper Fidelio.«

Unmöglich konnte das Erscheinen der oben angeführten Prachtausgabe in treffenderer, sinnigerer Weise motivirt werden als durch vorstehende Zeilen, welche wir dem Anfang des Vorworts derselben entlehnen. Die mannigfaltig künstlerische Ausstattung derselben nimmt unser Interesse nach vielen Seiten hin in Anspruch. Wenden wir unsere Aufmerksamkeit zunächst dem von G. D. Otten nach der in den Gesammtwerken Beethoven's erschienenen Partitur abgefassten Bearbeitung des Clavierauszugs zu. Wenn es gilt, eine complicirte Partitur für das Clavier zu übertragen, so stehen dem Bearbeiter zwei Wege offen. Entweder er entfernt alles Nebensächliche, was das klare Hervortreten des Hauptsächlichen stören würde, und ist bemüht, durch zu Gunsten der Claviertechnik vorgenommene Umschreibungen mancher Figuren, durch Transposition derselben in eine andere Tonlage den Hauptinhalt der Partitur, gewissermaassen den Extract derselben für zwei oder vier Hände bequem spielbar zu machen und somit zunächst dem praktischen Bedürfniss zu dienen. Dieses Princip war bei Anfertigung der älteren Clavierauszüge des »Fidelio« maassgebend gewesen, die allerdings nicht immer ein getreues Abbild der Partitur liefern, denen man, bei manchen Willkürlichkeiten, jedoch durchweg eine bequeme Spielbarkeit zugestehen muss. Oder — und dieses ist der andere Weg — der Bearbeiter hat sich das Ziel gesetzt, nichts oder doch nur möglichst wenig vom Inhalt der Partitur zu opfern und mit Hülfe aller neuesten Errungenschaften der Claviertechnik ein möglichst getreues Abbild derselben — in zwei Notensysteme zusammengedrängt — zu geben. Führte der erste Weg zuweilen dahin, dem Dilettantismus zu Liebe sehr leichtsinnig mit dem Inhalt einer Partitur umzuspringen und der Bequemlichkeit und Oberflächlichkeit mehr als sich gebührt gefällig zu sein, so hat auch der zu zweit angeführte Weg seine Gefahren. Wandelt der Clavierspieler auf jenem wie auf einem wohlgepflegten Gartenpfade, so verirrt er sich auf diesem gar zu leicht in wildem Rankenwerk und Gestrüpp, durch welches sich durchzuarbeiten schwer genug fällt. Wer es je versucht hat, den Clavierauszug von Wagner's »Meistersingern« durchzuspielen, dem wird es klar werden, zu welch ungeheuerlichem und unpraktischem Wesen das Bestreben führen kann, jeder Einzelheit der Partitur auch im Clavierauszuge gerecht zu werden. Dem Musiker wird es unendlich leichter, die Partitur zu lesen und zu spielen, in welcher der Gang der einzelnen Stimmen immer klar vor Augen liegt, als diesen Clavierauszug. Für das grosse Publikum aber ist ein solcher erst recht unbrauchbar. Herr Otten hat einen Mittelweg einzuschlagen versucht und — sagen wir es im Voraus — mit Glück. Nicht wenig Unrichtiges und Unvollständiges, welches die früheren Bearbeitungen enthielten, scheint hier verbessert. Macht Herr Otten an die technische Fertigkeit des Spielers in dem Bestreben, möglichst jede Stimme in der ursprünglichen Tonlage stehen zu lassen, auch grössere Ansprüche als früher üblich, so hält sich die Bearbeitung doch durchaus in den Grenzen des Spielbaren. Manches, was demjenigen, der an einen der früheren Clavierauszüge gewöhnt war, auf den ersten Anblick fremd und complicirt erscheinen wird, lässt sich bei näherer Bekanntschaft unschwer bewältigen. Wenn es aber irgendwo erlaubt war, dem Clavierspieler etwas mehr zuzumuthen, so war es hier der Fall, wo es galt, für eine Prachtausgabe des »Fidelio« den Inhalt der Partitur in möglichster Treue auf das Clavier zu übertragen. Nicht einem herrlichen Werke eine möglichst weite Verbreitung zu sichern, konnte der Zweck einer solchen sein, sondern ein längst gekanntes und allgemein verbreitetes mit einem Festkleide zu schmücken, das der symbolische Ausdruck seines inneren Werthes sei. Mit Einzelheiten der Bearbeitung

liesse sich rechten — wo hätte ein Bearbeiter je allen Anforderungen, je den Anforderungen Aller genügt? — wir unterlassen es. Der Totaleindruck ist ein durchaus günstiger, und dieser giebt für das Urtheil jedes Unparteiischen den Ausschlag. Aus jeder Nummer des Clavierauszugs ist die Hingebung und Sorgfalt herauszulesen, welche den Verfasser bei der Arbeit geleitet haben. Das Vorwort, dem wir die Eingangszeilen oben entlehnten, enthält ausserdem biographische Notizen über Beethoven's Leben, und die Entstehung und Schicksale des »Fidelio«. Der vollständige deutsche und französische Text der Oper (letzterer von Bouilly und ****) nebst dem vollständigen Dialog und allen scenischen Bemerkungen steht dem Clavierauszuge voran, dessen Notendruck — dank den dazu benutzten reinen Zinkplatten — an Bestimmtheit und Eleganz Nichts zu wünschen übrig lässt. Aber auch die anderen Künste haben nach Kräften beigesteuert, diese Ausgabe festlich zu schmücken. Als Prolog dient derselben ein »An Beethoven« betiteltes Gedicht von Paul Heyse, welches in schwungvollen Octaven, in der dem Dichter eigenen feinfühligen und ästhetischen Weise, diesen Ton-Heros feiert. Die bildende Kunst brachte als erste Gabe Beethoven's Portrait, von G. Gonzenbach vortrefflich gestochen, und entstanden durch Ueberarbeitung der früheren Vorlagen unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske. Den weiteren bildlichen Schmuck dankt die Ausgabe Moritz von Schwind, dem gefeierten Dolmetsch heimischer Märchenpoesie, der in vier Compositionen die Hauptscenen der Oper versinnlichte, welche ebenfalls durch die erprobte Kunst der Kupferstecher H. Merz und G. Gonzenbach die trefflichste Wiedergabe erfahren haben. Dem förderlichen Entgegenkommen der Berliner kgl. Bibliothek ist es zu verdanken, dass auch das Facsimile eines Blattes der Originalpartitur (enthaltend ein Bruchstück des *Adagio* von Florestan's Arie) beigegeben werden konnte. Dass Titel und Einbanddecke durch Pracht und geschmackvolle Eleganz das Ihrige dazu beitragen, der schönen Ausgabe ein ihrer würdiges Kleid zu verleihen, sei noch der Vollständigkeit wegen erwähnt.

Sollen wir über das Werk selbst noch Etwas sagen? Es scheint kaum nöthig. Ist es doch überall gekannt und gewürdigt, wo der Tonkunst fühlende Herzen schlagen. Allerorten, wo sich nur eine entsprechende Darstellerin der Titelrolle findet, wird heutzutage auch dem grösseren Publikum die Gelegenheit geboten, in stummer Ergriffenheit das Drama mitzuerleben, mit heiligem Schauer die Gewalt dieser Töne an sich vorüberrauschen zu lassen. Wohl nicht mit Unrecht hat man den »Fidelio« ein Evangelium der Gattenliebe genannt, und die Reinheit und Hoheit dieses Inhalts nur allein konnte einem Beethoven genügen, konnte ihn zu einem solchen Werke begeistern. Aber noch mehr: es ist dieses Werk ausserdem die Verklärung zugleich und Verkörperung der Humanitäts-Idee, und gewiss wirkte dieses mitbestimmend, dass die für alles Grosse und Edle so empfängliche Seele des Tonmeisters sich gerade für diesen Stoff begeisterte. Wir fassen bei diesem Ausspruch nicht etwa nur das Auftreten des philanthropischen Ministers ins Auge, der die Gefangenen seine Brüder nennt und in milder Weise die scharfen Dissonanzen der vorhergehenden Scenen auflöst. Nein, die Humanitätsidee entwickelt sich in der Seele der Leonore selbst, und dieser von Vielen wenig beachtete Zug ist es eben, was den dramatischen Vorgängen im Kerker eine höhere Weihe und Bedeutung verleiht. Leonore, sich bereitmachend, mit dem Kerkermeister Rocco in der verfallenen Zisterne das Grab für den unbekannten Gefangenen zu graben, stiehlt sich von der Arbeit fort und sucht vergebens die Züge des Schlummernden zu erkennen. Da — erfüllt von Abscheu gegen die tyrannische Willkür Pizarros, und voll innigen Erbarmens mit dem unschuldig Leidenden — vergisst sie die Angst und Sorge des eigenen Herzens und sich über sich selbst erhebend ruft sie aus:

> Wer du auch sei'st, ich will dich retten,
> Bei Gott, du sollst kein Opfer sein!
> Gewiss, ich löse deine Ketten,
> Ich will, du Armer, dich befrei'n.

Nicht mehr für den Gatten allein, für den Unterdrückten, wer er auch sei, entflammt ihr weiblicher Heldenmuth, und im Herzen des Hörers wird damit die Hoffnung zur Gewissheit, dass ihr das Rettungswerk gelingen und ihr der süsse Lohn beschieden sein müsse, sich in dem Gefangenen den eigenen Gatten zu retten und zu befreien. Doch genug! Einem Werke von solcher Erhabenheit gegenüber erstirbt das Lob auf der Zunge, und jedes Wort der Verehrung und Begeisterung läuft Gefahr, zur Phrase, zum Gemeinplatz zu werden. Längst ist der »Fidelio« zum Eigenthum des deutschen Volkes geworden, und wie jede Aufführung dieses herrlichen Werkes dem andächtigen Hörer sich zur Festfreude gestaltet, so wird auch die vorliegende Prachtausgabe vielen Verehrern desselben als eine sinnige Festgabe hochwillkommen sein.*) —*ff*—

*) Die vier Illustrationen von Schwind, welche von hohem künstlerischen Werthe sind, werden hier später noch ausführlicher besprochen werden. *D. Red.*

Jahresberichte musikalischer Vereine.

1. Die **Wiener Singakademie** gab einen gedruckten Bericht aus über das 11. Vereinsjahr (1. Oct. 1868 bis 30. Sept. 1869). Mit der Veröffentlichung desselben führt die Verwaltung der Akademie, wie sie mit Recht bemerkt, einen derjenigen Beschlüsse durch, welche zur weiteren Consolidirung des Vereins als nothwendig erkannt worden sind, denn was der öffentlichen Kunstpflege dienen möchte und in seinem Bestande von der Theilnahme des Publikums abhängt, muss auch seine Verwaltung gleichsam vor den Augen der Oeffentlichkeit führen. Der vorjährige Bericht hatte besonders die Vergangenheit ins Auge gefasst und wies die Ursachen des Verfalls nach, in welchen das Institut nach dem Tode seines anfänglichen Dirigenten Stegmayer gerieth, konnte aber zugleich auf die entschiedene Wendung zum Besseren hinweisen von dem Augenblicke an, da der gegenwärtige Dirigent R. Weinwurm sich des verwaisten Instituts unter geradezu unüberwindlich erscheinenden Verhältnissen annahm und sprach schliesslich die zuversichtliche Hoffnung auf den Fortbestand und das Gedeihen der Wiener Singakademie aus im Hinblick auf die grosse Zahl ausübender und unterstützender Mitglieder, welche dem Vereine in den letzten Jahren wieder beigetreten waren und die sämmtlich in thatkräftigem Zusammenwirken und mit jenem Eifer der Begeisterung, welchen das Bewusstsein idealer Zwecke hervorruft, mit Wort und That für das einstanden, was die Akademie als ihren ersten Zweck verfolgt: Pflege der wahren Kunst, Belebung und Förderung echten Kunstsinnes. Diese Hoffnungen haben sich auch bewährt und zählt die Akademie das verflossene Jahr zu den in künstlerischer Hinsicht erfolgreichsten. Dasselbe begann mit der vermehrten Mitgliederzahl von 50 Sopran-, 30 Alt-, 20 Tenor- und 35 Bassstimmen und brachte privatim und öffentlich eine ansehnliche Zahl mannigfaltiger Werke zu Gehör, unter denen Rossini's nachgelassene Messe (nur sechs Sätze daraus wurden aufgeführt) und Händel's ewig junges Pastoral »Acis und Galatea« die umfangreichsten waren. Der Bericht verweilt namentlich bei Händel's Pastoral, welches mit Lust und Sorgfalt eingeübt wurde und einen ganz ausserordentlichen Erfolg hatte (am 6. März 1869), so dass man den Entschluss fasste, das Werkchen in dem nächstjährigen Concerte unter grösseren Verhältnissen zu wiederholen. Solches ist auch schon geschehen (am 5. Dec.); aus einem eingehenden Berichte, der uns über diese Aufführung bereits zugekommen ist, werden die Leser in der nächsten Nummer das Nähere erfahren. Der Bericht beschreibt die weitere Vereinsthätigkeit zum Theil in behaglicher Breite und schliesst mit einem befriedigenden Kassenbestande (fl. 256. 28). Der Kaiser steuerte fl. 100 bei, der König von Hannover aber, dessen unterstützende Hand die Musik in seinem früheren Königreiche gar sehr entbehrt, fl. 200. Der Verein wird auch künstlerisch oder, da es sich zunächst doch um einen Gesangverein handelt, gesanglich eine immer festere Position erlangen, wenn er streng an der vocalen Richtung festhält und unter der übergrossen Menge der hier in Betracht kommenden Werke stets denjenigen den Vorzug

giebt, die Gehalt und naturgemässe Sangbarkeit vereinigen. So ist das Fundament des Chorgesanges, reine Intonation, zu erreichen, und eine gesanglich schöne, wirklich stilgemässe Darstellung der Werke ist dann die Frucht der Uebungen.

2. Der **Wiener Männer-Gesangverein** veröffentlicht seinen Bericht, aus welchem hervorgeht, dass er bei zehn öffentlichen Aufführungen sich hören liess und zwar mit 72 Chören, unter denen 21 zum ersten Male gesungen wurden. Der Verein besitzt 45 Ehren-, 536 unterstützende und 243 ausübende Mitglieder (55 erste, 52 zweite Tenore, 71 erste und 64 zweite Bässe). Das Noten-Archiv enthält 1697 Chöre und 1290 Quartette. Die Jahreseinnahmen betrugen im verflossenen Jahre ca. 12,000 fl., von denen wenig in der Kasse blieb; aber der Schubert-Monument-Fonds ist schon auf 30,000 fl. angewachsen. Nur diese wenigen, einer Wiener Zeitung entlehnten Notizen können wir über den Verein mittheilen, da der betreffende Jahresbericht uns nicht vorliegt.

3. Der **niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst** (Maatschappij tot bevordering der Toonkunst) hielt am 24. Juni d. J. bereits seine vierzigste allgemeine Jahresversammlung und bemüht sich wacker, mit der Zeit Schritt zu halten. Immer mehr Aufmerksamkeit und Sorgfalt wird auch dem historischen Theile der Musik zugewandt. Von dem berühmten Jan Peter Sweelinck ist man im Begriff ein 5stimmiges *Regina Coeli* herauszugeben und zur Erforschung der heimischen Musikgeschichte hat sich am 19. Nov. 1868 ein besonderer Zweig dieser grossen Gesellschaft constituirt als »*Vereeniging voor Nederlandsche Muzijkgeschiedenis*«, welcher seine Arbeiten zum Theil in der Rotterdamer musikal. Zeitschrift »*Caecilia*«, hauptsächlich aber in dem »*Navorscher*« (einer niederländischen antiquarischen Zeitschrift, welche in Nachahmung der englischen »*Notes and Queries*« begründet ist) veröffentlichen wird. Mehrere andere Vorschläge, wie die, Bachvereine zu gründen und historische Concerte zu veranstalten, sind auf der letzten Versammlung nicht zur Besprechung gelangt und wir hoffen, dass man sie auch auf sich beruhen lassen wird. Bachvereine zu gründen und historische Concerte zu veranstalten, ist durchaus überflüssig. Es ist genug, gute allgemeine Gesangvereine zu haben; man muss sich hüten, aus der Kunst eine Confession zu machen. Und statt der historischen Concerte sei man zufrieden, wirklich musikalische Concerte zu besitzen. Wir wünschen und hoffen, die grosse Gesellschaft werde ihren liberalen künstlerischen Grundsätzen niemals untreu werden.

4. Die Londoner **Philharmonische Gesellschaft** (*Philharmonic Society*) legt ihren jährlichen Bericht vor in einer Sammlung sämmtlicher Programme zu ihren acht Concerten. Da wir das erste dieser Programme in Nr. 19 bis 21 d. Bl. vollständig mitgetheilt haben, so kann sich der Leser über den Umfang und den reichen Inhalt dieser Programme leicht ein Urtheil machen. Sie sind sämmtlich von G. A. Macfarren verfasst und bilden mit den Beilagen ein ansehnliches, überaus schön gedrucktes Quartbändchen von 70 Blättern. Der treffliche Dirigent der Concerte ist Herr W. G. Cusins, der umsichtige Secretär Herr Stanley Lucas. Das Orchester zählt: 15 erste, 14 zweite Violinen, 10 Violen, 10 Violoncelles, 10 Contrabässe, 2 Flöten, 1 Piccolo, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Trommel = 78 Personen.

5. Die Londoner **populären Montags-Concerte** (*Monday Popular Concerts*), welche der Musikalienhändler Chappell veranstaltet (zum Preise von 10 Sgr. für den gewöhnlichen Platz), beschäftigen sich fast ausschliesslich mit Instrumentalmusik, so sehr, dass ein unlängst publicirtes Verzeichniss aller seit den letzten zehn Jahren darin aufgeführten Werke die zur Ausfüllung stattgehabten Gesangvorträge nicht einmal dem Namen nach erwähnt. Uebrigens ist jenes Verzeichniss, betitelt »*Catalogue of Works performed at the Monday Popular Concerts, during the years* 1859—1869 (*Price* 6 *d.* London, Chappell and Co. 16 S. 8vo)«, ein sprechender Beweis von der gediegenen Richtung, welche diese Concerte seit einer geraumen Zeit verfolgen, da die besten Werke in grosser Zahl von den besten Künstlern ihres Faches darin aufgeführt werden. In den letzten Jahren hat besonders Joachim auf die Programme einen wohlthätigen Einfluss ausgeübt.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** (Concerte.) —ff— Die Sololeistungen des sechsten Abonnement-Concerts im Saale des Gewandhauses waren einheimischen Kräften anvertraut, und wahrlich nicht zum Nachtheil des Publikums. Herr Concertmeister David spielte das A moll-Concert von Viotti in durchaus vorzüglicher Weise, den langsamen Satz mit unvergleichlicher Zartheit, und eine eigene Composition: *Andante* und *Scherzo capriccioso* mit aller Brillanz, welche das übrigens oft gehörte Solostück erfordert. Frau Peschka-Leutner sang zunächst eine wohl den meisten Zuhörern unbekannte Concert-Arie von Mozart (*Ma, che vi fece, o stelle*, Text aus Metastasios Demofonte), deren grosse gesangliche Schwierigkeiten ebenso wie die Coloraturen in der Cavatine aus Rossini's »Tancred« mit der dieser Sängerin eigenen Bravour überwunden wurden. Gluck's Ouvertüre zu »Iphigenie in Aulis« mit ihren mächtigen, wie auf dem Kothurn einherschreitenden Rhythmen eröffnete das Concert, dessen Schluss Beethoven's A dur-Symphonie bildete. Die Ausführung beider Orchesterwerke war, einige kleine Schwankungen im Schlusssatze der Symphonie abgerechnet, eine vortreffliche. — Die zweite Abendunterhaltung für Kammermusik brachte ein sehr interessantes, aber fast zu reiches Programm. Herr Concertmeister Röntgen spielte mit den Herren Haubold, Hermann und Hegar das C dur-Quartett von Mozart mit jener Anspruchslosigkeit und Sinnigkeit des Vortrags, welche die Leistungen dieses Künstlers auszeichnen. Im Beethoven'schen Es dur-Quartett liess Herr Röntgen jedoch markige Fülle des Tons und jene Energie des Eingreifens vermissen, an welche Herr Concertmeister David unser Publikum gewöhnt hat. Hr. Hegar spielte zwischen beiden Quartetten drei Solostücke (*Larghetto*, *Corrente* und *Sarabande*) von Bach, von denen besonders die *Sarabande* so sehr ansprach, dass sie wiederholt werden musste. Die überaus interessante Schlussnummer des Abends war ein Concert (in G-moll) von Händel für zwei obligate Violinen und Violoncell mit Begleitung von Streichinstrumenten. Die Herren David, Röntgen und Hegar spielten dieses Stück von prächtiger Kraft und Frische der Erfindung in so vorzüglicher Weise, dass der Beifall des Publikums sich immer mehr steigerte, und das *Scherzo* sogar *da capo* gespielt werden musste. Dem letzten Satz hatte Herr Concertmeister David eine dem Stil des Stücks glücklich angepasste Cadenz beigefügt. — Am 19. Nov. fand die übliche Busstags-Aufführung des Riedel'schen Vereins statt, bei welcher Gelegenheit Mendelssohn's Oratorium »Paulus« zu Gehör kam. Die Chöre waren mit gewohnter Sorgfalt studirt und liessen nur in den kräftigeren Nummern des Werks Klangfülle und Schwung des Vortrags vermissen. Frl. Weckerlin aus Dessau sang die Sopranpartie in sehr anerkennenswerther Weise, weniger befriedigte unsere Altistin, Frl. Martini, trotz schöner Stimmmittel. Herrn Degele vom Hoftheater zu Dresden lag die Partie des Paulus zu tief, namentlich als Saulus fehlte es ihm an Kraft, was durch die dramatische Energie seiner Auffassung nicht ausgeglichen werden konnte. Die Tenorpartie sang Herr Schild vom Hoftheater zu Weimar trotz nicht sehr glücklicher Disposition in gewohnter vorzüglicher Weise. — Das dritte Concert des Musikvereins Euterpe brachte die Aufführung der Schumann'schen Faust-Scenen. Fasst man die Schwierigkeiten ins Auge, mit denen der Dirigent der Euterpe in Bezug auf die orchestralen Kräfte gerade diesem Werke gegenüber zu kämpfen hat, so fällt die tüchtige Ausführung des hochbedeutenden Werkes um so schwerer ins Gewicht. Allerdings wäre die Leistung eine noch bessere gewesen, hätte es in der Hand des Herrn Volkland gelegen, noch einige Orchesterproben mehr abzuhalten. Wir dürfen den Dirigenten daher nicht für jedes kleine Versehen der Blasinstrumente, wohl aber für die Leistung der Chöre verantwortlich machen, welche sorgfältig studirt waren und in schwungvoller Weise die Intentionen des Componisten wiedergaben, die der Dirigent verstanden hatte zu den seinigen zu machen. Herr Stägemann vom Hoftheater zu Hannover sang die Bariton-Partien des Werks (Faust, Pater Seraphicus und Dr. Marianus) in nahezu vollendeter Weise, welche bewies, wie tief er in das Wesen dieser Musik eingedrungen. Nicht so Bedeutendes, aber immerhin Genügendes leisteten die Vertreter der übrigen Solopartien, die Damen Lehmann, Borrée und Drechsel und die Herren Rebling und Hertzsch, sämmtlich, Fräul. Drechsel ausgenommen, dem Opernpersonal unseres Stadttheaters angehörend. — Das siebente Gewandhaus-Concert bot an Orchesterleistungen Haydn's anmuthvolle G dur- (Oxford-) Symphonie und Reinecke's freundlich wirkende Ouvertüre zu Calderon's »Dame Kobold«. Beide Werke fanden die entsprechende feine und geistig angeregte Wiedergabe von Seiten unseres Orchesters, und lag in ihnen so recht eigentlich der Schwerpunkt dieses Concert-Abends. Frau Walter-Strauss aus Basel, vom vorigen Winter her ein Liebling unseres Publikums, sang die erste Arie der Prinzessin aus Boieldieu's »Jean de Paris« in sehr liebenswürdiger Weise, aber leider mit sehr angegriffener Stimme. Von den Liedern sprach Schubert's »O du Entriss'ne mir« am meisten an. »Neue Liebe« von A. Walter, eine für uns neue Composition, ist ein Lied, dem weniger Frische der Erfindung als tüchtiges musikalisches Wesen nachzurühmen ist. Die Instrumental-Solovorträge lagen in der Hand des Hrn. Saint-Saëns aus Paris. Das neue Clavier-Concert dieses in der französischen Hauptstadt hochangesehenen Künstlers vermochte nicht unsere Sympathie zu erregen. Es gehört durchweg dem sogenannten »interessanten« Genre an und zeugt von einem weniger wirklich originellen schöpferischen, als vorwiegend combinatorischen Talent. Einzelne bedeutsame Anfänge halten nicht, was sie versprochen, und trotz stark aufgetragener Orchestereffecte, die einen nicht geringen Beigeschmack von Zukunftsmusik haben, kommt es aus der Phrasenhaftigkeit nicht heraus. Am besten wirkt der letzte Satz durch gedrängte Form und

ein gewisses feuriges Temperament. Der Flügel nahm unter den Händen des Herrn Saint-Saëns den Kampf mit den von ihm selbst heraufbeschwornen Dämonen des Orchesters siegreich auf. Die Transscription des Derwisch-Chors aus Beethoven's »Ruinen von Athen« gab Herrn Saint-Saëns Gelegenheit, seine Ausdauer und Virtuosität im hellsten Lichte zu zeigen. Die übrigen von ihm vorgetragenen Solostücke von Mendelssohn, Schumann und Chopin litten durchweg unter einem gewissen gesuchten und pretentiösen Wesen, das wohl zu eblouiren aber nicht zu erwärmen vermag.

✱ **Leipzig.** (Oper.) —*ff*— Unsere Oper brachte zwei nicht schwer ins Gewicht fallende, aber immerhin recht liebenswürdige Spielopern in neuer, sehr sorgfältiger Einstudirung: »Don Pasquale« von Donizetti und »Der schwarze Domino« von Auber. Die Donizetti'sche Oper hat, trotzdem auch hier ein sehr sentimentaler lyrischer Tenor nicht fehlt, vor den übrigen Erzeugnissen des welschen Maëstro eine Anzahl sorgfältig gearbeiteter Ensemblestücke und einen glücklichen Zug von Humor voraus. Dabei fehlt es darin natürlich nicht an Trivialitäten, wohin wir vor Allem die banalen nach der Schablone zugeschnittenen *Stretta*-Sätze rechnen. Die Handlung der Oper ist sehr dürftig und über die Gebühr ausgesponnen. Trotz der vortrefflichen Aufführung von Seiten der Frau Peschka-Leutner und der Herren Hacker, Schmidt und Behr ward die Oper vom Publikum sehr kühl aufgenommen. Nicht besser erging es dem Auber'schen Werke, trotzdem auch darin unsere Sänger ihr Bestes gaben, und das Ensemble ein durchaus tüchtiges war. Wir können für diese kühle Stimmung des Publikums weder die ausführenden Kräfte, noch die Qualität der vorgeführten Werke verantwortlich machen, denn die anerkannt besten Opern der leichteren Gattung, wie z. B. Boieldieu's »Johann von Paris«, hatten dasselbe Schicksal. Es scheint sich vielmehr immer mehr herauszustellen, dass unser neues Theater zu gross ist für die Spieloper, was nur beklagt werden kann, da dieses Opern-Genre das Publikum nöthigt, seine Aufmerksamkeit dem musikalischen Detail zuzuwenden und weit eher vorbereitend wirkt für die Vorführung z. B. eines Mozart'schen Meisterwerks, als die grossen Spektakel-Opern, durch die man den gesunden Sinn des Publikums zeither eblouirt und verdorben hat. Von einer Sonntagsaufführung des »Oberon« ist wenig Gutes zu melden. Jedenfalls fand dieselbe ohne genügende Vorbereitung und nur zur Ausnutzung der neuangeschafften Decorationen statt. Die Rezia des Frl. Schneider war eine eben so unfertige Leistung als die Fatime der gastirenden Frau Zsiesche, während die Chöre an Unreinheit und Unsicherheit das Möglichste leisteten. Wahrhaft barbarisch ist es, dass man das reizende zweite Finale der dioramaartigen Wirkung einer Wandel-Decoration zu Liebe zu verhunzen wagt, indem das Lied des Meermädchens, an das Ende des Acts gestellt und bis zur Ermüdung wiederholt, dazu dienen muss, diesen Decorations-Effect musikalisch zu begleiten! — Das bedeutungsvollste Ereigniss im Bereiche der Oper aber war unstreitig die Aufführung von Cherubini's hier noch nie gegebener »Medea«. Die ganze musikalische Intelligenz Leipzigs hatte sich dazu vollzählig im Theater eingefunden, und war die Aufnahme eine so warme, wie sie hier selten einer Opernaufführung nachzurühmen ist. Cherubini liefert in seiner »Medea« den schlagendsten Beweis, dass der Meister die Form nicht zu durchbrechen oder wegzuwerfen braucht, um der Musik dramatisches Leben zu verleihen. Wie wild und mächtig braust hier die dramatische Leidenschaft dahin, nicht beengt, nur weise begrenzt von edelgegliederten Formen! Zu dem mächtigen und erhebenden Eindruck des Ganzen trugen die statt des Dialogs eingefügten Recitative von Franz Lachner nicht wenig bei, die sich in glücklicher Weise dem Stil der Cherubini'schen Musik anschmiegen und wirkungsvoll von einem Musikstücke zum andern überleiten. Frl. Schneider gab die Medea in musikalisch tüchtiger und dramatisch belebter Weise, so dass sie mannigfache Hervorrufe erntete. Auch die Leistung der übrigen Mitwirkenden: Frl. Lehmann (Dirce), Frl. Borrée (Neris), sowie der Herren Gross und Hertzsch (Jason und Kreon) waren in hohem Grade anerkennenswerth. Die Chöre selbst waren genugender als gewöhnlich, und die ganze Aufführung unter Direction des Kapellmeister Schmidt eine wohlabgerundete.

✱ **Berlin.** (Singakademie.) *HB.* Am Sonntag den 21. Nov., am Todtenfest, gab die Singakademie altem Herkommen gemäss ein Concert, in welchem sie verschiedene auf den Tag bezügliche Compositionen zur Aufführung brachte. Den Anfang machte wie im vorigen Jahre der erste, tiefempfundene Chor aus Joh. Seb. Bach's Cantate »Bleib bei uns, denn es will Abend werden«, mit einem sich anschliessenden Choral vom Director der Akademie. Hierauf folgte die schon oft gehörte aber jedesmal tiefer und ergreifender wirkende Cantate desselben Meisters »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«, welche in diesem Jahre ganz besonders schön, sowohl vom Chor, als auch von den Solostimmen, ausgeführt wurde. Die Solisten waren mit einziger Ausnahme des Domsängers und Tenoristen Geyer sämmtlich Mitglieder des Vereins, nämlich Fräul. Decker im Sopran, Fräul. Schwendy im Alt und die Herren Dr. H. Müller und Putsch im Bass. Nach dieser Cantate folgte die Haupt- und Schlussnummer des Abends, Mozart's Requiem. Die Singakademie hat in den letzten Jahren ziemlich regelmässig Jomelli's, Cherubini's und Mozart's Requiem abwechseln lassen. Wir rechnen mit Sicherheit darauf, dass wir im nächsten Jahre an Stelle eines Requiems endlich einmal die Händel'sche Trauerhymne »Die Wege Zions trauern stumm« (Händel's Werke, Band XI) zu hören bekommen. — Ich habe nun noch über die Stimmung hinzuzufügen, dass die die Orchesterbegleitung ausführende Stern'sche Symphonie-Kapelle bisher in der alten, übertrieben hohen Stimmung verblieben war und desshalb die Instrumentenspieler in den Singakademie-Concerten einen halben Ton abwärts stimmen mussten, was zu allerlei Misshelligkeiten Anlass gab. Jetzt hat auch Stern die tiefere Stimmung angenommen und das Tieferstimmen der Instrumente fällt somit fort. Leider ist dadurch der Chor gezwungen, jetzt ein wenig höher zu intoniren als früher. Doch wird dieser Uebelstand dadurch völlig aufgewogen, dass die Instrumentisten keinen Vorwand mehr haben, unrein greifen zu dürfen. Dass unsere Stimmung noch immer um mindestens einen halben Ton zu hoch steht, wird wohl Niemand, der die Meisterwerke des vorigen Jahrhunderts liebt, leugnen.

✱ **Cöln.** ⊙ Die Aufführung des Oratoriums »Salomo« von Händel hat am 7. Dec. stattgefunden. Weil Ihr werther Herr Correspondent ┼ in Nr. 48 d. Ztg. seine Besorgniss ausdrückte, dass es nicht gut gehen würde, freut mich um so mehr Ihnen mittheilen zu können, dass nicht nur der grösste Theil der Chöre vorzüglich gegangen ist, sondern überhaupt mit einem Enthusiasmus gesungen und gehört wurde, den ich selten bei solchen Aufführungen erlebt habe. Bei mehreren Chören (z. B. S. 68, 176 und 240 der Händelausgabe) war ein vorzügliches Studium und Feinheit der Auffassung besonders zu bemerken. (Näheres über die ganze Aufführung hoffen wir von unserm ┼Berichterstatter zu hören. *D. Red.*)

✱ **Prag.** *F. D.* Der hiesige deutsche Männergesangverein hat die Wintersaison mit einem Concert begonnen, welches sich allgemeiner Anerkennung erfreute. Durch Verschmelzung mit der bisher selbständig wirkenden deutschen Turnerliedertafel hat der Verein viele vortreffliche Elemente neu gewonnen und einen grossen Fortschritt im Wesen des deutschen Männergesangs herbeigeführt. Ein weitreichender Einfluss auf die Einigung der deutschen Elemente und auf die Hebung des Nationalbewusstseins ward dadurch zu Stande gebracht. Die Programme dieses Vereins erfreuen sich von Seiten der öffentlichen Blätter allgemeiner Anerkennung und können in jeder Beziehung anderen Vereinen zum Muster dienen. Insbesondere verdient hervorgehoben zu werden, dass der Verein bei dem von der Tonkünstler-Wittwen- und Waisensocietät zur Aufführung gebrachten Händel'schen Oratorium »Israel in Egypten« nebst dem Chorpersonale des deutschen Landestheaters die Ausführung der Chorpartien allein übernahm, indem die czechischen Gesangvereine Prags wegen des Umstandes, dass das Oratorium mit deutschem Text zur Aufführung gelangte, die Mitwirkung ablehnten!! Ich hatte schon in einem früheren Briefe erwähnt, dass alle in Prag gegründeten utraquistischen Vereine allmälig in czechische verwandelt und die Deutschen zum Austritt gezwungen wurden; dasselbe gilt von obengenannter Tonkünstler-Wittwen- und Waisensocietät; zuerst ward bestimmt, dass von den 2 jährlich aufgeführten Oratorien, der Gleichberechtigung wegen, eins mit deutschem und das andere mit czechischem Text gesungen werden solle; nun weigern sich die Herren Czechen deutsch zu singen und das Resultat ist, dass die Deutschen den Verein verlassen und dieser ein czechischer wird. So wird das national-politische Element selbst in die Kunst hineingepfercht, und Hegemoniegelüste machen sich auf einem Gebiete kund, auf dem die deutsche Thätigkeit bisher unbestritten den ersten Rang behauptet hat. — Ein neuer Gesangverein ist hier ins Leben getreten, der sich »Harmonie« nennt und dessen Mitglieder besser gethan hätten, den deutschen Männergesangverein zu vergrössern, als durch separatistische Tendenzen die Kräfte zu zersplittern, ohne Besseres zu leisten oder je leisten zu können. — Im czechischen Theater wird gegenwärtig eine italienische Oper: »*Crispino e la comare*« gegeben, eine Compagniearbeit der Brüder Luigi & Frederico Ricci, welche wegen ihrer ziemlich frischen Melodien allgemein gefällt. Im deutschen Theater ging nach langjähriger Ruhe »Ferdinand Cortez« über die Bühne; die kräftige Musik hat Anerkennung gefunden und dieser Oper ist auf längere Zeit eine Stelle im Repertoire gesichert. — (Die Notiz in Nr. 46 S. 368 über eine Predigt gegen das Theater stammt aus einer anderen Quelle und ist nur aus Versehen mit dem Bericht unseres Prager Correspondenten zusammen gedruckt; angeblich soll dieselbe überhaupt auf einem Irrthum beruhen. *D. Red.*)

ANZEIGER.

[243] Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Ich hatte viel Bekümmerniss.

Cantate

von

Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von

Robert Franz.

Partitur . . . . 4 Thlr.
Orchesterstimmen . . . . 4½ -
Clavierauszug. {A. Grosse Ausgabe in 4. . . . . . *netto* 2 -
{B. Handausgabe in 8. . . . . . . *netto* 15 Sgr.
Chorstimmen . . . . 1 Thlr.

Hieraus einzeln im Clavierauszuge:

1. Arie: »Seufzer, Thränen« für Sopran . . . . *netto* 5 Sgr.
2. Recit. u. Arie: »Bäche von gesalznen Zähren« f. Tenor n. 6 -
3. Recit. u. Duett: »Komm, mein Jesu« für Sopran u. Bass 20 -
4. Arie: »Erfreue dich, Seele« für Tenor . . . . *netto* 6 -

Ausser der Matthäus-Passion dürfte unter den unsterblichen Compositionen Sebastian Bach's keine eine ähnliche Popularität und allgemeine Verbreitung zu erlangen geeigneter sein, als oben angezeigte Cantate. Die Erhabenheit der Tonsprache darin ist gleichwie in der Matthäus-Passion gepaart mit einer so merkwürdig objectiven Fasslichkeit und Eindringlichkeit, dass sie selbst die mit Bach's hehrem Geiste noch wenig Vertrauten auf's Tiefste berührt, erschüttert und erhebt.

Durch R. Franz' treffliche Bearbeitung und das Vorhandensein des gesammten Stimmapparates sind die bisher der Aufführung dieses Werkes entgegenstehenden Schwierigkeiten beseitigt.

---

[244] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Für Geiger.

Ferd. David, Dur und Moll.

25 Etuden, Capricen und Charakterstücke in allen Tonarten für die Violine allein oder mit Pianofortebegleitung, zur höheren Ausbildung in der Technik und im Vortrage. Op. 39. Zwei Hefte.

I. Heft. Für Violine allein. . . . . 2 Thlr. — Ngr.
Dasselbe mit Pianofortebegleitung . . . . . . 5 - — -
Dasselbe. Die Pianofortestimme allein . . . . 3 - — -
II. Heft. Für Violine allein . . . . 1 - 20 -
Dasselbe mit Pianofortebegleitung . . . . . . 4 - 10 -
Dasselbe. Die Pianofortestimme allein . . . . 2 - 20 -
Am Springquell. Charakterstück für die Violine mit Begleitung des Pianof. (aus Obigem, Nr. 6.) . . — - 20 -

---

[245] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SINFONIEN

von

Ludwig van Beethoven.

Herausgegeben von Fr. Chrysander.

Partitur.

Pracht-Ausgabe.

Nr. 1. Op. 21. in C dur . . . . Netto Thlr. 1. —
- 2. - 36. in D dur . . . . - - 1. 15
- 3. - 55. in Es dur (Eroica). . . . . - - 1. 15
- 4. - 60. in B dur . . . . - - 1. 15
- 5. - 67. in C moll . . . . - - 1. 15
- 6. - 68. in F dur (Pastorale) . . . . - - 1. 15
- 7. - 92. in A dur . . . . - - 1. 15
- 8. - 93. in F dur . . . . - - 1. 15
- 9. - 125. in D moll (mit Chor) . . . . - - 3. —

In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.

---

[246] Die **Pianoforte-Fabrik** von
Breitkopf & Härtel in Leipzig
hält ihre Pianofortes aller Gattungen, in Flügel-, Tafel- und aufrechter Form
zum Weihnachtsfeste
bestens empfohlen und ladet zum Besuche ihres Magazins ein. Preislisten stehen zu Dienst.

---

[247] Soeben erschien im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur:

FIDELIO.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in E dur und C dur
zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach*.
2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich:
   Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses.
   Erkennungs-Scene.
   Pistolen-Scene.
   Ketten-Abnahme.
3. **„An Beethoven"**, Gedicht von *Paul Heyse*.
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung der gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von F. A. Baumgarten in Leipzig.

Aussergewöhnlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der Röder'schen Officin tragen endlich dazu bei, das Werk in allen Theilen zu einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. December 1869. **Nr. 51.** IV. Jahrgang.

A. P. Berggreen's Volksliedersammlung.

Thibaut, der Verfasser des kleinen köstlichen Buches über Reinheit der Tonkunst, hatte bekanntlich auch Alles, was Volkslied heisst, warm in sein Herz geschlossen. Von dem künstlerischen oder rein musikalischen Werthe dieser Lieder, von denen wenigstens einige als Wahrzeichen der Reinheit der Tonkunst bei allen Völkern vorhanden sind, hegte er die grössten, vielleicht übergrosse Vorstellungen; wollte ich das Köstlichste davon aus allen Ländern zusammenstellen, meinte er, man würde erstaunen. Wirklich scheint er sich lange Zeit mit einem solchen Plane getragen zu haben, wie seine umfänglichen und in einem sehr geordneten Zustande hinterlassenen Sammlungen beweisen. Aber in Thibaut's Zeit war für den Druckbetrieb solcher Dinge noch keine rechte Neigung vorhanden, und feinschmeckende Dilettanten empfinden auch in dem contemplativen Genuss der durch lange Jahre angesammelten Schätze gemeiniglich mehr Behagen, als in der Veröffentlichung derselben, die ihnen nie Nutzen und selten Dank einträgt, am wenigsten von denen, deren Gesichtskreis zu erweitern sie bestimmt ist, von den Fachleuten. Was Thibaut im Auge hatte, aber selber nicht auszuführen vermochte, die Publication des gesammten Volksliederschatzes in einer solchen Auswahl, dass sie mit Recht eine duftende Blumenlese genannt werden kann, und zugleich in einer solchen Vollständigkeit, dass sie alle wesentlichen Züge und charakteristischen Unterscheidungskennzeichen der verschiedenen Nationalgesänge treu abspiegelt: ein solches Werk gedieh als die Frucht eines ganzen Lebens unter jenem kleinen, geistig hochbegabten und unablässig nach den höchsten Zielen der Bildung strebenden nordischen Volke, dessen Gelehrte uns in der Edda zuerst die Gesangsurkunden unserer Vorzeit erschlossen haben und welches sich noch heute mit dieser sang- und sagenreichen Urzeit in einem verwandtschaftlichen Zusammenhange fühlt.

I. **Danske** Folke-Sange og Melodier, 3die, **meget forøgede** Udgave (49½ Ark), 1869. 6 Rd. 24 Sk.
   Dänische Volks-Lieder und Melodien, 3te, **sehr vermehrte** Ausg. (49½ Bogen), 1869. 4 Thlr. 28 Sgr.

II. **Norske** dito, 2den Udg. (21 Ark), 1861. 2 Rd. 48 Sk.
   Norwegische dito, 2te Ausg. (21 Bogen), 1861. 1 Thlr. 28 Sgr.

III. **Svenske** dito, 2den Udg. (26 Ark), 1861. 3 Rd. 24 Sk.
   Schwedische dito, 2te Ausg. (26 Bog.), 1861. 2 Thlr. 14 Sgr.

IV. **Engelske, skotske og irske** dito, 2den Udg. (24 Ark), 1862. 3 Rd.
   Englische, schottische u. irische dito, 2te Ausg. (24 Bog.), 1862. 2 Thlr. 8 Sgr.

V. **Tydske** dito, 2den Udg. (25 Ark), 1863. 3 Rd.
   Deutsche dito, 2te Ausg. (25 Bog.), 1863. 2 Thlr. 8 Sgr.

VI. **Nederlandske og franske** dito, 2den Udg. (24 Ark), 1864. 3 Rd.
   Niederländische u. französische dito, 2te Ausg. (24 Bog.), 1864. 2 Thlr. 8 Sgr.

VII. **Italienske, spanske og portugisiske** dito, 2den Udg. (33 Ark), 1866. 4 Rd.
   Italienische, spanische u. portugiesische dito, 2te Ausg. (33 Bog.), 1866. 3 Thlr.

VIII. **Slaviske** dito (russiske, polske, bøhmiske, mähriske, vendiske), 2den Udg. (38 Ark), 1868. 4 Rd. 72 Sk.
   Slawische dito (russische, polnische, böhmische, mährische, wendische), 2te Ausg. (38 Bog.), 1868. 3 Thlr. 18 Sgr.

IX. **Litauiske, finske, ungarske, nygræske og tyrkiske** dito (27 Ark), 1869. 3 Rd. 48 Sk.
   Litauische, finnische, ungarische, neugriechische u. türkische dito (27 Bog.), 1869. 2 Thlr. 20 Sgr.

X. Skal indeholde Folke-Sange og Melodier fra Lande udenfor Europa. Maaskee med et Tillæg.
   Soll Volks-Lieder und Melodien aus Ländern ausser Europa enthalten. Vielleicht mit einer Beilage versehen.

In gr. oblong 4°.

Der zehnte oder letzte Band, wie man sieht, ist noch nicht erschienen. Die ersten neun Bände sind zusammen 267 Bogen stark und kosten 33¼ Riksdaler 24 Skill., auf Deutsch in runder Summe 25 Thaler.

Was hier vorliegt, ist das Resultat eines funfzigjährigen
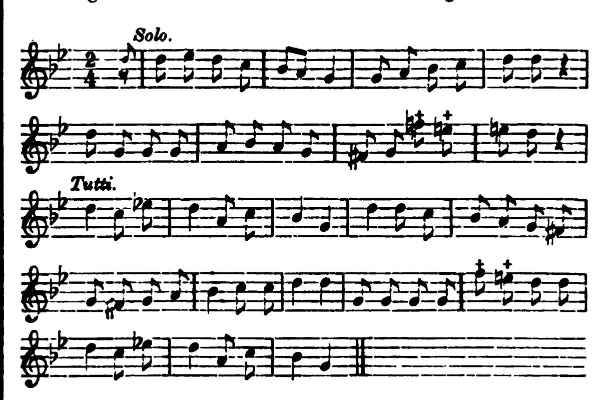
Fleisses, und schriebe ich einen Aufsatz für die Gartenlaube oder für ein ähnliches Papierwunder unserer Zeit, so würde sich die Ueberschrift »Jubiläum eines Volksliedersammlers« gleichsam von selbst ergeben. Herr Prof. Berggreen, 1801 geboren, begann schon im Jahre 1817, zwei Jahre bevor er die Universität bezog, Volkslieder zu sammeln, also im frühesten Jünglingsalter, zu einer Zeit wo Thibaut's Singkränzchen in der ersten Blüthe stand. Diese Studien setzte er dann unablässig fort, und sie reiften zunächst in den vier Bänden, welche von 1842 bis 1855 als die erste Ausgabe des obigen Werkes erschienen. Sie verbreitete sich schrittweise in allen Kreisen des dänischen Volkes und gewann dem Herausgeber auch im Auslande unter den Freunden des Volksgesanges einen geachteten Namen.

Bald konnte an eine zweite Ausgabe gedacht werden. Dieselbe begann 1859 und zwar mit dem Plane, sie auf zehn Bände zu erweitern, was auch geschehen ist. Neun von diesen Bänden sind bereits erschienen; bevor aber der noch rückständige zehnte herausgebracht werden konnte, musste zu einer dritten Auflage des ersten Bandes geschritten werden, der auch im Laufe des letzten Jahres heftweise publicirt ist und jetzt fertig vorliegt. Hieraus kann man die Verbreitung ermessen, welche die grosse Sammlung in Dänemark und den nordischen Ländern bereits gefunden hat; sie ist in der That als Hausmusik im edelsten Sinne dort allgemein eingebürgert.
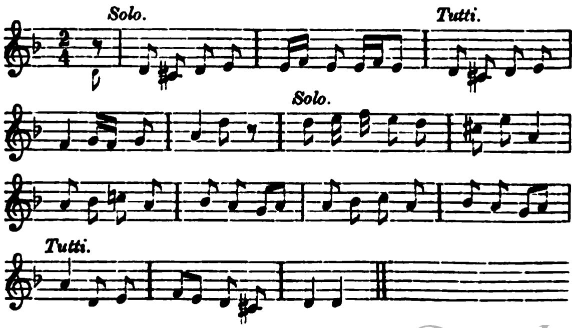
Der Herausgeber ist ein erfahrener, in der praktischen Musik gründlich bewanderter Tonkünstler, wovon die gedruckten Compositionen desselben, Psalmen- oder Choral-Harmonisirungen, Orgelvorspiele, Lieder u. dergl., sowie seine langjährige Wirksamkeit als Organist und Chordirector an der Hauptkirche in Kopenhagen das beste Zeugniss ablegen. Alles, was an Musik aus Berggreen's Feder und Fingern fliesst, ist rein, wohllautend, musikalisch, formenschön und von bescheidener Haltung. Ein solcher Mann ist vorzüglich geeignet, auf die lernbegierige und musikbedürftige Menge eine veredelnde Wirkung zu üben.

Sehen wir uns nun die einzelnen Bände in der Kürze etwas näher an. Sämmtliche Lieder haben ihren originalen Text behalten und eine dänische Uebersetzung ist beigegeben. Die Melodien sind überall mit einer ausgesetzten Pianofortebegleitung versehen.

Der erste Band enthält die dänischen Lieder nebst einem Anhang von Gesängen aus Island und den Faröer-Inseln. Der Reichthum dänischer Gesänge dieser Art, namentlich an Balladen, ist bekannt und in seinen Prachtexemplaren auch allgemein geschätzt, obwohl hier noch manches Unbekannte auftaucht. Ein besonderes Interesse nimmt der Anhang in Anspruch; von den genannten Inseln war mir wenigstens bisher Nichts bekannt, als das letzte Stück dieses Anhanges »Olufas Kvad«, welches ich in der »Antiquarisk Tidsskrift« 1846 S. 279 ff. fand. Aus Island sind hier 9 Gesänge mitgetheilt, sie sind sämmtlich nicht bedeutend und in der Melodie von geringer Eigenthümlichkeit. Berggreen hat die meisten handschriftlich erhalten, durch Organist P. Gudjohnsen — und in der That, an mehreren Stellen will uns bedünken, der Organist habe den Befund zu sehr nach der erlernten Scala zurecht gebogen, z. B. den Schluss von Nr. 3 (S. 344), der werthvollsten und am alterthümlichsten lautenden Melodie unter den neun. Die vierte (S. 346) ist etwas widerhaarig in der Begleitung; es scheint mir aber doch am besten und fast nothwendig zu sein, sie nicht in D-dur auf der Dominante, sondern in A-moll schliessen zu lassen. Hervorragend sind die drei letzten, die faröischen Gesänge. Schon die blossen Namen wirken aufregend: Nr. 10 »Brunhild und Sigurd« — Nr. 11 »Nornagest's Lied« — Nr. 12 »Olufs Gesang«! Das Gedicht von Brunhild und Sigurd ist 50 Strophen lang; die Haupteigenthümlichkeit der Melodie (in G-moll) besteht in dem Wechsel, so zu sagen in der Unbeständigkeit des Tones auf der sechsten Stufe, der bald die grosse, bald die kleine Sexte ausmacht, und zugleich in dem Septimensprung der Melodie. Das Lied ist, wie auch die übrigen, für einen Vorsänger mit Chor bestimmt. Hier ist die ganze Melodie:



Also selbst der Chor hat den Septimensprung und den Wechselton auf der sechsten Stufe. Dies klingt sehr frei, sehr modern, und ist doch eben ein Beweis des höchsten Alters dieser Melodie, ein Beweis der Gestaltung derselben in der frühesten Zeit der Ausbildung der mittelalterlichen oder sogenannten Kirchentonarten. Dieser Aufschwung in die Septime, worauf die grosse Sexte ganz von selbst folgen muss, ist rein gesanglicher Natur, ein in der unbegleiteten, durch Instrumente nicht gehemmten Stimmbewegung liegender Gang, welcher auf die Melodiebildung und dadurch auf die ganze Gestalt der älteren Tonkunst von grossem Einflusse gewesen ist. In dem kirchlichen Gesange wurden solche Sprünge als Auswüchse angesehen und nicht geduldet; aber selbst mancher kirchlichen, aus dem weltlichen Gesange entlehnten Melodie kann man heute noch ansehen, dass sie in ihrer früheren Periode als Weltkind lustigere Sprünge gemacht hat. — Das andere Stück, »Nornagests rima«, ist als Melodie auch sehr interessant, besonders bemerkenswerth durch den Tonumfang und die freie leichte Weise, in welcher Vorsänger und Chor einander die Hand reichen. Namentlich zu beachten ist das Eingreifen des Chores in die Erzählung:



In allen drei faröischen Gesängen ist der Chor mehr als blosse Staffage oder Refrain; er betheiligt sich an dem Gegenstande, der dadurch die Frische einer wirklichen Darstellung erhält und gleichsam in lebendige Gegenwart verwandelt wird. Dies ist die älteste Weise des Vortrags solcher Gegenstände, wie es die kraftvollste und wirksamste ist. Sind diese Lieder und Weisen nun uralt, so kann man auch aus der abgerundeten Kunstform schliessen, wie hoch Dichtung und Musik nach dieser Seite hin schon damals ausgebildet waren.

Der zweite Band bringt uns »Norske« oder norwegische Lieder, 161 Nummern, nämlich 119 Melodien meistens mit Texten und die folgenden als Tänze u. dgl. ohne Texte, welche Ordnung auch in den übrigen Bänden befolgt ist. Diese Gesänge bewegen sich überwiegend, fast ausschliesslich, in Moll und sind voll von merkwürdigen und bedeutsamen Zügen. Wenn man sehen will, wie viel Sammelfleiss und Aufmerksamkeit nach allen Seiten hin erforderlich war, um selbst ein dem Herausgeber örtlich so naheliegendes Gebiet auszubeuten, so vergleiche man nur die Quellennachweise und Bemerkungen S. 151 ff. Dieses Territorium des Volksgesanges dürfte hiermit auch nahezu erschöpft sein.

Der dritte Band mit schwedischen Liedern ist etwas stärker als der norwegische, 223 Nummern; die Tänze beginnen mit Nr. 169. Die schwedischen Gesänge gehören zu denjenigen, welche bei uns am meisten bekannt und geschätzt sind, es ist also unnöthig über dieselben hier ein Wort zu sagen. Auch für die Aufzeichnung und Sammlung ihrer Lieder haben die Schweden Rühmliches geleistet, und der Herausgeber fand hier an den Werken von Geijer und Afzelius, von Arwidsson und von Richard Dybeck feste Stützen, hat aber nicht unterlassen, Mittheilungen aus vielen anderen Sammlungen und selbst eigens aus mündlicher Tradition für ihn aufgezeichnete Stücke einzuflechten.

(Schluss folgt.)

Ueber mancherlei Schwächen der Virtuosen.

Von W. Oppel.

Es ist in neuerer Zeit mit Recht hin und wieder hervorgehoben worden, dass das Virtuosenthum heut zu Tage bei Weitem mehr im Dienste der wahren Kunst stehe, als etwa vor drei oder vier Jahrzehnten. Unter den zahlreichen Virtuosen der Gegenwart werden die Meisten nicht leicht ein Concert geben, nicht leicht in einem Concerte spielen, ohne eine oder mehrere anerkannt klassische Nummern auf ihr Programm zu setzen. Zwar werden wir auch andererseits zugeben müssen: erstlich, dass sehr Viele neben das Klassische eben so gewiss etwas künstlerisch recht Unbedeutendes stellen, und zweitens, dass man es gar Manchem sehr anmerkt, er befinde sich erst dann recht in seinem Elemente, wenn er das Klassische glücklich hinter sich habe; er betrachte dasselbe als eine Concession, die man dem Geschmacke mancher Orte nun einmal machen müsse. Diese Beobachtung konnte man, um nur eines anzuführen, bei den Patti-Concerten oft genug machen. Trotzdem stimme ich der obigen Bemerkung mit Vergnügen bei, dass es den Virtuosen (auch den Gesangs-Virtuosen) im Ganzen viel mehr als früher um wirkliche Kunst zu thun ist. Um so mehr wird es aber auch Pflicht der Kritik sein, auf diejenigen Vorkommnisse hinzuweisen, welche, mitunter bei den trefflichsten Künstlern, als kunstwidrig bezeichnet werden müssen. Ich werde im Folgenden diejenigen Schwächen der Virtuosen namhaft machen, welche mir im Laufe der letzten Jahre wiederholt aufgefallen sind.

I. Das Schlechte neben dem Guten.

Hiermit komme ich nochmals auf den im Eingange schon angedeuteten Punkt. Der Künstler sollte, nach meiner Meinung, Nichts vortragen, was nicht einigen Kunstwerth hat. Solcher Werth kann liegen im Reichthum an melodischer Erfindung, in interessanter thematischer oder contrapunktischer Arbeit, in harmonischer Fülle, in glücklich gewählter (nicht in sehr reicher) Modulation und in entsprechender Instrumentirung. Je grösser das betreffende Werk ist, desto mehr wird jeder einzelne dieser Factoren mithelfen müssen. Der Werth kann aber nimmermehr darin liegen, dass das Stück eben nur »dankbar« ist, d. h. dass es diejenigen Passagen, Tonfiguren, Schwierigkeiten etc. in reichem Maasse enthält, in welchen der Ausführende seine grosse Gewandtheit zeigen kann. Ich habe oft sagen hören: »Wenn der Virtuose etwas Gutes tüchtig vorgetragen und sich dadurch als denkender und fühlender Musiker documentirt hat, so muss ihm hernach auch gestattet sein, sich in reinem Virtuosenglanze zu zeigen«. Ich bin nicht geneigt, diesem Satze irgendwie beizustimmen. Dieser Virtuosenglanz ist ein falscher Glanz und wer jenen ächten des denkenden und fühlenden Musikers haben kann, den soll nach diesem gar nicht gelüsten; und wer jenen nicht haben kann, der verdient überhaupt keinen Glanz. »Was schadet's denn nun aber, wenn wir neben Gutem in jedem Concerte ein oder zwei Stücke spielen, welche, wenn sie auch keinen Kunstwerth haben, uns doch entschieden grösseren Beifall eintragen?« Es schadet mehr, als man vielleicht auf den ersten Blick glaubt. Das grosse Publikum, das ein von Verständniss und Einsicht geleitetes Urtheil nicht hat, findet an den eigentlichen Virtuosenstücken sogleich aufs erste Hören und ohne Anstrengung seiner Aufmerksamkeit schon Etwas zu bewundern: die Fertigkeit des Vortragenden. Wenn nun für andere Werke eine grössere Hingebung, ein gespannteres Aufmerken gefordert wird, so ist dies unbequem; man erlässt sich diese Mühe und vertröstet sich selbst auf das Behaglichere, was nachkommt. Eine vollendete Wiedergabe unserer guten Concertmusik verlangt schon einen gehörigen Grad von Technik; die Bravourstücke neuerer Zeit verlangen deren allerdings noch mehr. Wenn nun diese Bravourstücke nicht mehr vorgetragen würden? Dann könnte der Musiker einen Theil seiner rein technischen Studien sparen und sich dafür vielseitiger ausbilden. Sollte das zu beklagen sein? Es ist daher höchst erfreulich, dass einige unserer grössten Virtuosen bereits angefangen haben, der eigentlichen Virtuosenmusik gänzlich zu entsagen — ich nenne nur Frau Schumann, Hallé, Joachim und L. Straus. Möchten ihnen bald recht Viele nachfolgen! — Es wird nicht überflüssig sein, zu bemerken, dass ich hierbei auch an die Gesangskünstler denke, denn auch bei diesen ist es nur zu sehr Mode, neben ein gutes Stück eine recht brillante aber inhaltlose Arie, neben einige treffliche Lieder irgend ein recht überverständliches, möglichst fades zu stellen, das aber einige sehr hohe Töne oder irgend welche Gelegenheit zu kokettem Vortrage giebt.

II. Exclusivität der Wahl.

Bleiben wir nun bei den wirklich guten Sachen stehen, so will es mir scheinen, dass man viel zu exclusiv verfährt. Was ist Concertmusik im hierher gehörigen Sinne? Diejenige Musik, welche der Componist mit der Absicht geschrieben hat, dass der Vortragende damit im Concerte glänzen soll. Ganz reine Kunst haben wir hier, auch bei den herrlichsten Werken derart, nicht vor uns. Das Stück hat so lange noch auf den Namen eines Kunstwerkes Anspruch, als sich mit dem virtuosen Ele-

mente das künstlerische in schönem Maasse verbindet; so lange sich also die obengenannten Eigenschaften — welchen ich auch noch die abgerundete Form beifügen muss — in nicht allzugeringem Maasse vorfinden. Wo es sich aber um ein Maass handelt, das nicht absolut bestimmt werden kann, da wird es sich freilich immer treffen, dass die Urtheile verschieden ausfallen. Und so bin ich denn der Meinung, dass die Clavierspieler Unrecht haben, wenn sie von Concerten nur die in G und Es von Beethoven, in D-moll von Mozart, je eines von Chopin, Mendelssohn und Schumann und das Concertstück von Weber spielen.*) Von Beethoven besitzen wir aber noch drei, von Mozart noch etwa zwanzig andere Clavierconcerte, von Haydn ist kürzlich ein schönes Concert aufgefunden worden, Händel und Bach sollten auch in diesem Fache nicht vergessen werden, Hummel ist noch lange nicht als antiquirt zu betrachten, von Moscheles existiren Werke, welche neben dem allerdings vorherrschenden Virtuosenhaften viel ächt Musikalisches haben, von J. B. Cramer waren in diesen Blättern Concerte vor einiger Zeit speciell empfohlen — wo bleiben denn alle diese Sachen? — Noch schlimmer sieht es bei den Violinspielern aus. Ein Werk von Beethoven, eins von Mendelssohn, eins oder zwei von Spohr und eins von Rode oder Viotti — damit müssen wir uns seit einem Jahrzehnte begnügen. In der neuesten Zeit scheint das Bruch'sche Werk sich Bahn zu brechen. Hat aber nicht auch Mozart ein Violinconcert geschrieben? Von Spohr besitzen wir eine bedeutende Anzahl Concerte, die zum grossen Theile musikalisch mindestens ebenso werthvoll sind wie die Gesangscene. Von Viotti und Rode liesse sich noch manches ganze Werk und mancher einzelne Theil auffinden, welche der Vorführung wohl werth wären. Unter den besten Werken von Vieuxtemps sind gleichfalls solche, welche musikalischen Kern haben. — Auch unsere Sängerinnen dürften die Agathe einmal ruhen lassen und sich nach eigentlichen Concertarien und nach solchen Opern umsehen, welche, aus irgend welchem Grunde, nicht oder selten zur Aufführung gelangen. Ich brauche hier nur zwei Namen zu nennen: Händel und Mozart. Händel hat zahlreiche Opern geschrieben; von Mozart kommen »*Così fan tutte*« und »*Idomeneo*« selten auf die Breter, »*Il rè pastore*«, »*La finta giardiniera*«, »*Lo sposo deluso*« u. a. gar nicht; sollten sie nicht manche Perle für den Concertgesang bieten? —

Ich kann aber freilich von diesem Thema nicht scheiden, ohne der Kritik einen Theil der Schuld beizumessen. So sehr dieselbe verlangen darf und soll, dass nichts absolut Werthloses geboten werde, so sehr müsste sie sich andererseits hüten, bei jedem Werke zweiten Ranges geflissentlich zu betonen, dass es eben nicht ersten Ranges ist. Wer unsere grössten Meister sind, darüber ist heute Niemand mehr im Zweifel — dass es aber neben diesen Allergrössten noch Viele giebt, welche verdienen ausgebeutet zu werden, bevor man zur Virtuosenmusik vom reinsten Wasser schreitet, das sollte dem Publikum allmälig beigebracht werden.

*) Bei solchen Aufzählungen denke ich natürlich an meinen Wohnort Frankfurt a. M. Anderwärts wird man obiges Verzeichniss etwas ändern müssen, die Sache bleibt aber dieselbe.

(Schluss folgt.)

Die beiden unter dem Titel „Parthenia" gedruckten ältesten Sammlungen englischer Claviermusik.

Von diesen Sammlungen war bisher nur die eine bekannt. Beide sind die ältesten Bücher, welche in England für Tasteninstrumente gedruckt wurden. Das Clavier hiess damals in England »Virginal« oder »Virginals«, das Wort wird gewöhnlich in der Mehrzahl gebraucht.

Die bisher bereits bekannte und im Verhältniss zu ihrem Alter wenigstens nicht so ausserordentlich seltene »Parthenia« hat den folgenden Titel:

»PARTHENIA, OR THE MAYDENHEAD of the first Musicke that ever was printed for the VIRGINALLS. Composed by three famous Masters, William Byrde, Dr. John Bull, and Orlando Gibbons, Gentilmen [*sic*] of his Maties most Illustrious Chappell. Ingraven by William Hole. Lond: print: for M. Dor: Evans. *Cum Privilegio*. Are to be sould by G. Lowe, printer in Loathberry«. Klein Folio.

Der Titel ist schön und wirklich kunstvoll auf einer Kupferplatte gravirt und stellt eine Dame auf den Virginals spielend dar. Das Werk selber ist ebenfalls auf Kupferplatten gravirt, besteht aus 24 Seiten und das Buch danach aus 24 Blättern, weil nur Eine Seite des Papiers bedruckt wurde. Jahreszahl fehlt; doch nennt der Chronist Wood 1611 als das Jahr der Publication, was auch wahrscheinlich ist nach der Dedication zu schliessen, die so lautet: »To the High and Mighty and Magnificent Princes, Frederick, Electore Palatine on the Reine; and his betrothed Lady, Elizabeth, the only daughter of my Lord the King«. Es erschienen dann aber noch mehrere spätere Ausgaben, mit etwas verändertem Titel was den Verlag etc. anlangt (so gab man z. B. später der Dame auf dem Titel ein anderes Gewand, und meinte dadurch die Sammlung modern zu machen!), aber mit der unveränderten Musik, die in allen Ausgaben von denselben Platten gedruckt ist. Diese neuen Editionen sind aus den Jahren 1613, 1635, 1650 und 1659, und bestätigen also hinreichend Wood's Behauptung, diese Parthenia sei das Hauptbuch gewesen, welches die Musikmeister fast ein halbes Jahrhundert hindurch gebraucht hätten.

Dem Werke sind zwei Gedichte an den Kupferstecher und die Componisten vorgesetzt, das eine von dem Poeten Hugh Holland, das andere von dem allbekannten Homer-Uebersetzer George Chapman. Es ist dieses das erste musikalische Buch, welches in England auf Kupfer gestochen erschien; alle sonstige Musik wurde mit Lettern gedruckt, wie in Italien und anderswo, meistens aus einzelnen Stimmbüchern bestehend, in denen man auch darin Italien nachahmte, dass man sich bemühte sie mit ziemlicher Eleganz herauszubringen. Die »Parthenia«, aus deren frühen Datum Dr. Rimbault den Schluss ziehen wollte, diese Anwendung des Kupferstiches auf Musik sei eine englische Erfindung, ist ebenfalls ohne Zweifel einer damals in Italien aufgekommenen Neuerung einfach nachgeahmt, was schon durch die völlig italienischen Schriftzüge bewiesen ist. William Hole ist ein sehr bekannter Kupferstecher, der namentlich für Buchhändler arbeitete und ihre Ausgaben mit sinnigen Titeln schmückte. Wer war nun aber die auf dem Titel genannte Dorothea Evans? Rimbault sah ein Exemplar, wo es noch deutlicher hiess »Ingraven by William Hole for Dorothie Evans«. Hiernach möchte man fast glauben, dies sei keine Buchhändlerin, sondern die Patronin der Publication gewesen und das Portrait auf dem Titel sei ihr eigenes. Der hiermit inaugurirte Kupferstich blieb in England das ganze 17. Jahrhundert hindurch in Gebrauch, hauptsächlich für Instrumentalmusik, doch auch (namentlich gegen Ende des Jahrhunderts) für Lieder, die gewöhnlich auf fliegenden, nur auf Einer Seite bedruckten Folioblättern erschienen.

Diese Sammlung von Tonsätzen, Preludien und Phantasien, welche so ziemlich alle Kunst vereinigt, die damals in diesem Zweige der Musikübung in London zu finden war — mit Ausnahme der Orgelmusik, von deren Ausbildung wir in der Parthenia nicht eine genügende Vorstellung erhalten können — ist in der Ausgabe der Londoner »Musical Antiquarian Society« vor etwa 20 Jahren abermals gedruckt und dadurch auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht, obwohl das Werkchen auch in dieser, nur in wenigen Exemplaren abgezogenen Edition schon selten geworden ist und mit einem hohen Preise bezahlt wird.

Die andere »Parthenia« war bisher gänzlich unbekannt; ihre Existenz erfahren wir erst aus einer Mittheilung Rimbault's in »Notes and Queries« vom 11. Decbr. S. 498, welcher das einzige erhaltene Exemplar davon vor sich hatte. Der volle Titel lautet hiernach:

»Parthenia In-violata, or Mayden-Musicke for the Virginalls and Bass-Viol. Selected out of the Compositions of the most famous in that Arte. By Robert Hole, and Consecrated to all true Lovers and Practicers thereof.

»All you professors of this Arte divine,
So strive your earthly accents to refine
To Angells ayres, and Saynts most holy skill
As all your musique sound your Maker's will.

Then is there true composure of the parts
When there's an equall harmony of hearts,
And that the sacred concords be so even
As here on Earth you strike ye same wth Heaven.

»Printed at London for John Pyper, and are to be sold at his shopp at Pauls gate next unto Cheapside at the Crosse Keies. *Cum privilegio.*« Quer Quart.

Diese Sammlung ist ebenfalls auf Kupfer gestochen und ohne Datum publicirt. Statt der spielenden Dame haben wir hier nur ein Virginal mit Musikbüchern bedeckt und eine Bassgeige daneben. Der Kupferstecher ist nicht bekannt und das Ganze, offenbar eine wenige Jahre später erschienene Nachahmung, auch in der ganzen Ausstattung der Vorgängerin nicht gleich. Dagegen übertrifft es dieselbe im Umfange um 8 Seiten, da es 29 Seiten stark ist. Auch hinsichtlich der darin enthaltenen Melodien zeigt die zweite Parthenia einen grösseren Reichthum und erregt unser besonderes Interesse, weil sie mehrere »Tunes« erhalten hat, die man anderswo in so früher Zeit vergeblich sucht. Unter diesen sind folgende: »*The Kinges Morisk*« — »*The Lordes Mask*« — »*The Irish Dance*« — »*Old Noddie*« — »*New Noddie*« — »*The first part of the Old Yeere*« (wohl ein beliebter mehrstimmiger Gesang) u. s. w. Eine der Melodien, »*Age's Youth*« betitelt, verdient noch besonders bemerkt zu werden wegen des Zusammenhanges, in welchem sie steht mit Shakespeare's Sonett »*Crabbed Age and Youth*«, zu welchem sie nach Rimbault's Vermuthung die ursprüngliche Musik bildet. *Chr.*

Das Oratorium „Johann Hus" von Carl Löwe.

Freitag den 3. December führte die Singakademie in Berlin in ihrem ersten Abonnement-Concert dieses Winters Carl Löwe's Oratorium Johann Hus auf. Die Vorsteherschaft hatte dieses Werk, wie das von Grell verfasste Vorwort des Textbuches sagt, gewählt, »um das Andenken dieses reich»begabten, genialen und fruchtbaren Componisten zu ehren, »welcher am 20. April d. J. nach einem wohlvollbrachten und »musikalisch reichen Lebenslauf im 73. Jahre seines Alters zu »seinen Vätern heimgerufen«. — Das Werk zeichnet sich durch eine höchst angenehme natürliche Behandlung der Singstimmen vor vielen anderen Compositionen der Neuzeit aus und bietet weder dem Chore, noch den Solosängern zu grosse oder gar unnatürliche Schwierigkeiten; und so war denn auch, da ausserdem die Einübungen (bei der persönlichen Verehrung Grell's für den verblichenen Meister) ausserordentlich sorgfältig geleitet waren, die Aufführung eine in jeder Beziehung vollendete und musterhafte zu nennen. Und wenn wir noch irgend Etwas zu wünschen gehabt hätten, so wäre es in den Solosätzen die Orchesterbegleitung gewesen, welche gar nicht discret und sauber genug ausgeführt werden kann; doch wollen wir nicht ungerecht sein, da wir zu bedenken haben, dass die Kapelle meistens Symphonie-Musik macht und nicht allzuviel Uebung im Accompagnement hat, was freilich die Hauptaufgabe jedes Orchesters sein sollte. Die Partie des Hus hatte der Tenorist und Domsänger Herr Geyer übernommen; die Bass-Solopartien wurden von den Herren Herm. Putsch und Dr. Heinr. Müller und die Sopran-Solopartien von den Damen Frl. Decker und Frl. Schweitzer (die vier Letztgenannten sind Mitglieder des Vereins) ausgeführt. — Wenn wir das in Rede stehende Werk vom rein musikalischen Standpunkte beurtheilen, so müssen wir sagen, dass es, wie bereits oben angedeutet, durch seinen Melodien-Reichthum, die Natürlichkeit der Harmonien und die Sangbarkeit der Stimmen einen höchst wohlthätigen Eindruck macht und in einem entschiedenen Gegensatze zu so vielen überspannten, verzerrten und grossartig sein sollenden Erscheinungen unserer heutigen Zeit steht. Dennoch hat es aber seine tiefen Mängel, welche Ursache geworden sind, dass es, wie leider auch die anderen Löwe'schen Oratorien, trotz seiner nicht genug anzuerkennenden Vorzüge, keine allgemeinere Verbreitung und Anerkennung gefunden hat. Der Grund hierfür liegt einmal in einer gewissen Kleinheit der musikalischen Formen. Löwe ist kein durchgebildeter Contrapunktist gewesen. Bei seinem gesunden Sinne für natürliche Modulation und Harmoniefolge gelingen ihm die kleineren und einfacheren Formen sehr wohl; sowie er aber durch die Situation genöthigt wird, hierüber hinauszugehen und zu grösseren, fugirten und thematisch durchgearbeiteten Formen, welche eine kunstvollere Stimmführung verlangen, zu greifen (wie z. B. in dem *Kyrie* und im Schlusschore des Hus), so wird er unnatürlich, und der Hörer fühlt, der Componist befindet sich auf einem Boden, auf welchem er sich frei zu bewegen nicht gelernt hat. Und hiermit hängt zusammen, was ich als zweiten Grund für die verhältnissmässig geringe Verbreitung der Löwe'schen Oratorien anführen muss, dass die vom Componisten gewählten Texte oft kleinlich, beinahe oberflächlich sind, ein Vorwurf, der den »Hus« ganz besonders trifft. Der Text desselben ist von Dr. Zeune, Director der Blindenanstalt in Berlin. Das Oratorium beginnt (nach einem sehr ernsthafte Dinge voraussagenden Prologe) mit einem fröhlichen Studenten- und Schüler-Chor, worauf Hieronymus dem Hus ziemlich harmlos ankündigt, derselbe sei nach Kostnitz zum Concil beschieden. Der Chor mahnt zwar ab, »Hus zieh nicht fort« und Hus erwiedert darauf »Ich hoff' auf meine gute Sach' in Gott, der nicht das Gute lässt zu Schanden werden«; ob indess Hus wirklich abzieht, lässt der Text nicht erkennen: der Theil schliesst mit einem Terzett von Sophia, Hus und Wenzel angestimmt, in welchem von »Glaube«, »Liebe« und »Hoffnung« die Rede ist. Wie leicht hätten sich nicht hier (wie dies Händel so meisterhaft zu thun pflegte) einige glaubensfeste und stimmungsvolle Volkschöre anbringen lassen, durch welche wir ein Bild von der Grösse der Zeit und der allgemeinen religiösen Aufregung bekommen hätten und welche recht dazu angethan wären, das Interesse des Zuhörers für die Handlung anzuregen. — Erst aus dem zweiten Theile erfahren wir, dass Hus wirklich Prag verlassen hat und nach Kostnitz abgereist ist. Dieser Theil enthält aber Nichts, was irgendwie in einem wesentlichen Zusammenhange mit der Haupthandlung des Oratoriums stände, denn dass Hus, wenn er überhaupt von Prag nach Kostnitz will, dorthin reisen muss, versteht sich von selbst. Auf dieser Reise durchschreitet unser Held mit seinen Begleitern zunächst einen Wald, in welchem Zigeuner hausen; eine junge Zigeunerin warnt Hus vor der Weiterreise, und als einer seiner Begleiter hierauf hervorhebt, der Kaiser habe ihm ja freies Geleit zugesichert, fallen die Zigeuner spottend ein: »Was ist freies Geleit?« »Siegemund, Lügemund« u. s. w. — Nach diesem Rencontre betritt Hus in einem lieblichen Wiesenthal den deutschen Boden. Er hat Durst auf ein Glas Milch, welches ihm auf seine Bitten ein gutmüthiger Hirte reicht. Einer seiner Begleiter warnt, die Milch könne vergiftet sein, da ihm die Deutschen nicht wohl wollten. Allein Hus trinkt die Milch »voll Vertrauen auf deutsche Redlichkeit und deutsche Treue«, was ihm auch ganz gut bekommt; und wohlgemuth stimmt er, wie das Textbuch sagt, *Salmo* 23 »Der Herr ist mein Hirte« an, wozu die wirklichen Hirten mit einem *Coro pastorale* »Weidende Heerden, eilet zur Ruh« secundiren. Mit diesem in der That höchst melodiösen und anmuthigen Gesange endet der zweite Theil. — Der dritte Theil spielt in Kostnitz und zeigt ein etwas ernsthafteres Antlitz. Barbara, die Kaiserin, ist für Hus eingenommen und sucht ihren Gemahl Sigmund vom Verrath abzuhalten, aber vergeblich. Nach diesem Duett beginnt das letzte kurze Verhör, durch eine *Missa canonica* »*Kyrie eleison*« eingeleitet. Der Dichter und mit ihm der Componist führen uns aber sogleich zum Schluss. Der Bischof von Lübeck beginnt:

»Ihr habt gehört aus früheren Verhören,
Dass Johann Hus das Volk will fort bethören,
Dass er auf seinem Irrthum keck beharrt,
In seinen Ketzereien fest erstarrt.«

Hus will sich vertheidigen; die Geistlichen verbieten ihm aber den Mund. Nach einem längeren Gebet in Form eines Psalmes und Chorales wird Hus zur Richtstätte geführt und verbrannt. Dies ist der Inhalt des Oratoriums. Von sämmtlichen Nummern des Werkes ist entschieden der Schlusschor (Chor der Feuergeister) das grossartigste und durchgearbeitetste Stück und nicht ohne ergreifende Wirkung, die dadurch erhöht wird, dass Hus von seinem Scheiterhaufen aus die Worte aus dem *Te Deum laudamus* erschallen lässt: *Miserere mei Deus — in te Domine speravi — non confundor in aeternum*, während Chor und Orchester das Prasseln der Flammen nachzuahmen suchen. — — Ueberblicken wir den Gang der Handlung, so macht das ganze Oratorium auf uns den Eindruck einer lieblichen Idylle, die nur durch den Feuertod des Helden einen bösartigen Ausgang nimmt. Aehnlich dürfte der Eindruck der anderen Löwe'schen Oratorien auch sein, so dass selbst Grell bei seiner grossen Verehrung für Löwe in der Vorrede zu sagen gezwungen ist: »Von den zehn bis zwölf Oratorien dieses Meisters sind nur »wenige ihrem Inhalte nach eigentliche Oratorien. Den grösse»ren Theil derselben könnte man als weltliche Cantaten, dia»logisirte Legenden oder Balladen, die an das Geistliche oder »Kirchliche streifen, oder auf noch andere Weise bezeichnen«. Mit Recht sagt er aber weiter unten: »Löwe zeichnet sich ganz »besonders durch eine Vereinigung von drei sehr beneidens»werthen Dingen aus, Erfindung, Geist und Grazie, die wohl »selten bei irgend einem seiner Zeitgenossen in der Fülle anzu»treffen sind, wie bei ihm«. In seinen Liedern, Balladen, Quartetten u. s. w. ist Löwe mit Recht hoch bewundert. Und auch der »Hus« bietet in seinen Einzelnheiten so viel rein musikalische Schönheiten, dass die Aufführung in der Singakademie sicherlich dazu beitragen wird, das Gedächtniss des Componisten zu erneuern und auf seine anderen zahlreichen Werke (namentlich auf dem Gebiete der Ballade) wieder aufmerksam zu machen, und die Zeitgenossen zu mahnen, sein Gedächtniss in Ehren zu halten. Wie wir hören, beabsichtigt der Buchhändler **Wilhelm Müller** in Berlin **Löwe's** Selbstbiographie herauszugeben, so wie auch eine Ausgabe seiner bis jetzt ungedruckten Werke zu veranstalten. Von ganzem Herzen wünschen wir dem Unternehmen die allgemeinste regeste Theilnahme. *H. Bellermann.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

*** Leipzig.** (Concerte.) —*ff*— Das vierte Concert der **Euterpe** wurde mit einer Ouvertüre des Herrn **A. Volkland**, derzeitigen Dirigenten dieser Concertgesellschaft, eröffnet, welche frische, gesangvolle Motive in tüchtiger Verarbeitung bot und durch eine anziehende Orchesterwirkung für sich einnahm. Das Stück erfreute sich einer sehr günstigen Aufnahme und wurde vom Orchester ebenso wie die anmuthige Bdur-Symphonie von Haydn (noch im letzten Augenblicke für die angekündigte Harold-Symphonie von Berlioz eingeschoben, wie verlautet wegen einer Strike des die Solo-Viola spielenden Concertmeisters Heckmann) im Ganzen recht correcter und entsprechender Weise wiedergegeben. Gleiches Lob verdient der Vortrag der beiden Balletstücke aus Gluck's »Orpheus«: Furientanz und Reigen seliger Geister. Die Gesangsvorträge der Frau **Walter-Strauss** bewiesen uns, dass diese hier wohl accreditirte Künstlerin bei ihrem ersten diesjährigen Auftreten mit Indisposition zu kämpfen hatte. Wir hörten diese Dame nochmals im **achten Gewandhausconcerte** und überzeugten uns aufs Neue, dass die Stimme an Klangreiz Nichts eingebüsst habe. Bei aller musikalischen Sicherheit und gesanglichen Correctheit liess der Vortrag der sogenannten Brief-Arie aus Mozart's »Don Juan« dennoch ebensoviel an innerer Wärme zu wünschen übrig, als die Arie aus Händel's »Judas Maccabäus« an bedeutender und stilvoller Auffassung, es klang eben Alles gar zu kühl und zierlich. Herr **Delaborde** aus Paris (wie wir hören von Herrn **Saint-Saëns** warm empfohlen) war hier eine neue Erscheinung. Wir können unser Urtheil über die Leistungen auf dem Pianoforte und Pedalflügel dieses Künstlers in die Worte zusammenfassen, dass dieselben sich mehr durch Bravour und Virtuosität als durch Feinsinnigkeit und Geschmack auszeichneten. Am wenigsten erfreulich wirkte das an sich nicht sehr anziehende und recht ungeschickt instrumentirte *Allegro de Concert* von Chopin. Der harte und spröde Ton des von Hrn. Delaborde benutzten Pleyel'schen Flügels trug das Seinige dazu bei. Als Solostücke hörten wir ein überaus fades, »Lied« betiteltes Stück vom Pariser Saloncomponisten C. V. Alkan, und eine Transscription von Chor und Tanz der Scythen aus »Iphigenie auf Tauris« von Gluck. In letzterem Stück zeugten die im rapidesten Tempo ausgeführten Octavengänge, in beiden Händen und in allen Klangabstufungen gleich vortrefflich ausgeführt, von einem in seltener Weise ausgebildeten Handgelenk. Jedoch auch hier störte der harte und trockene Ton im *f* und *ff*. Für eine arge Geschmacksverwirrung müssen wir es aber bezeichnen, dass Sätze von rein recitativischem Charakter unverändert in die Transscription aufgenommen waren. Mehr Anerkennung fanden die Vorträge des Herrn Delaborde auf dem Pedalflügel. In den beiden »Skizzen« von Schumann gelang es dem Künstler, dem Flügel einen weicheren, sympathischeren Ton zu entlocken, während die Virtuosität im Gebrauch des Pedals beim Vortrag der Bach'schen Toccata in das beliste, für unseren Geschmack in zu helles Licht trat. Das Hauptereigniss dieses Concert-Abends war die Aufführung der **Suite Nr. 5** (in C-moll) des Altmeisters **Franz Lachner**, welche unter der feurigen Direction des Componisten von Seiten unseres Gewandhausorchesters, mit Ausnahme eines kleinen Versehens, vortreffliche Ausführung fand. Mit ihren älteren Schwestern hat diese fünfte Suite ein lebhaftes, feuriges Temperament und eine glänzende orchestrale Klangwirkung gemein. Auch in ihr mischt sich Altes und Neues, nach einem fugirten Satze folgt ein anderer, der durch ballethafte Anklänge auf die langjährige Thätigkeit des Componisten bei der Bühne hinweist. So hat der aus mannigfachen Elementen gemischte Schlusssatz nahezu den Charakter eines breit-angelegten Opernfinales. Der durch energische Rhythmen belebte Anfangssatz (*Introduction* und *Allegro*) ist charakteristisch und wie das Ganze von meisterhafter Arbeit. Das Menuet wie das spätere Scherzo sind vorzugsweise graciös gehalten, obwohl es auch hier nicht an energisch eingreifenden Accenten fehlt. Das Scherzo bringt ausserdem am Schluss eine Reihe der liebenswürdigsten harmonischen Ueberraschungen. Zwischen diesen beiden Sätzen steht ein *Andante*, das, durchaus canonisch gehalten, von freundlicher Klangwirkung ist. Die darin hervortretenden Soli der Violine und Viola wurden von Herrn Concertmeister **David** und Herrn **Hermann** vortrefflich gespielt. Unser Publikum nahm das Werk des hier stets gefeierten Tonmeisters mit grosser Wärme auf und ehrte ihn durch Empfang und Hervorruf. Das Concert ward durch Cherubini's Abenceragen-Ouvertüre eröffnet, bekanntlich eine virtuose Leistung unseres Orchesters. — Wenn es in letzterer Zeit nicht selten geschah, dass Künstler, deren Ruhm durch willige Organe im Voraus mit Emphase verkündet war, den gehegten Erwartungen durchaus nicht entsprachen, so gab uns die **dritte Kammermusik** im Saale des Gewandhauses Gelegenheit, die gegentheilige und jedenfalls angenehmere Erfahrung zu machen, dass ein junger Künstler, hier bisher kaum dem Namen nach bekannt, sich die Theilnahme des Publikums im Fluge eroberte. Herr **A. Winding** aus Kopenhagen, ein früherer Schüler Gade's, hielt sich auf der Durchreise nach Italien hier kurze Zeit auf. Ein in den Uebungsstunden des Conservatoriums von ihm gespieltes Clavier-Quartett eigener Composition nimmt durch mannigfache vortreffliche Eigenschaften so sehr für sich ein, dass man den Künstler veranlasst, seine Weiterreise aufzuschieben und das Stück in der nächsten Kammermusik zum Vortrag zu bringen. So geschah es, und zwar unter von Satz zu Satz sich steigerndem Beifall des Publikums. Die Composition vereinigt Selbständigkeit der Erfindung mit geradezu meisterhafter Beherrschung der Form. In den Motiven tritt eine gewisse skandinavische Eigenthümlichkeit hervor, ohne jedoch irgendwie an bekannte Muster dieser Richtung, z. B. an Gade, direct anzuklingen. Das charakteristische Scherzo mit seinen pikanten Rhythmen und sinnigen melodischen Zügen musste wiederholt werden. Herr Winding erwies sich ausserdem als ein vorzüglicher Pianist, dem wir neben grosser technischer Fertigkeit vor Allem schönen Ton und edle, feinfühlige, maassvolle Auffassung nachrühmen müssen. Der Vortrag der selten gehörten Variationen (in F-moll) von Haydn, durch die Herr Winding sich beim hiesigen Publikum einführte, war jedenfalls ein besserer Empfehlungsbrief als einer jener Reclame-Artikel in den Zeitungen, wie sie jetzt die reisenden Virtuosen als Herolde ihres Ruhms vor sich her-

zusenden lieben. Unser Publikum schien nach den letzten Erfahrungen Aehnliches zu empfinden und ehrte Herrn Winding durch mehrfachen Hervorruf. Den Anfang dieses genussreichen Abends bildete das Streich-Trio in G-dur von Beethoven, durch die Herren David, Hermann und Hegar mit feinster Nüancirung und überhaupt in gewohnter vorzüglicher Weise vorgetragen. Zum Schluss des Abends musste das in der vorigen Kammermusik zu Gehör gebrachte Concert für Violine, Viola und Violoncell mit Begleitung des Streichorchesters von Händel, um vielfachem Verlangen zu entsprechen, wiederholt werden. Das kernige, prächtige Werk wurde abermals mit reichem Beifall aufgenommen, und wiederum das Scherzo *da capo* verlangt.

* **Wien.** ♃. Das erste Concert der Singakademie in diesem Winter hat am 5. Decbr. stattgefunden und war schon in äusserer Hinsicht eine denkwürdige Feier, weil man wieder, mit verstärkten Kräften, im grossen Redoutensaal erschien, was seit Jahren nicht der Fall gewesen war. Dieser erste neue Versuch, wieder Aufführungen im grossen Stil zu veranstalten und es dadurch mit den anderen Vereinen aufzunehmen, ist auch recht gut gelungen. Mancher hatte sich allerdings wohl noch mehr davon versprochen; meiner Ansicht nach kam dies zum Theil daher, dass die Erwartungen ziemlich hinaufgespannt wurden und nun die Leistungen mit dem besten Willen nicht Allen Genüge thun konnten. Denn wer kann dafür, wenn Einem z. B. der Tenor unpässlich wird? Herr v. Sch. that als Acis immerhin sein Möglichstes, aber er hatte mit grosser Indisposition zu kämpfen und so konnte man nicht ahnen, dass derselbe bei der vorjährigen Aufführung des Acis einen ganz eminenten Erfolg errungen hatte. Neben »Mirjam's Siegesgesang« von Schubert mit Lachner's Instrumentation gab man als das grösste Werk den schon genannten Acis, nämlich das Händel'sche Pastoral »Acis und Galatea«. Mit diesem köstlichen Werke hatte man im vorigen Jahre (wo es in kleineren Verhältnissen gegeben wurde mit blosser Clavierbegleitung) einen unerwarteten Effect gemacht, sich gleichsam frischen Muth ersungen. Nun nahm man Mozart's Instrumentation dazu und zog jetzt damit in den grossen Redoutensaal. Das Orchester des k. Operntheaters und einige fremde Kräfte wirkten mit, daneben Frau Dustmann als Galatea und als Polyphem Dr. Kraus, der diese Rolle schon bei der vorjährigen Aufführung sang. Beiden muss Lob gespendet werden, die Partie des Polyphem ist eben so schwierig als dankbar und die der Galatea ist eigentlich nur dankbar — aber bei aller Anerkennung dessen, was Frau Dustmann geleistet, sehnten wir uns doch nach der Galatea, welche Fräul. Anna Schmidtler im vorigen Jahre uns vorführte. Es ist ein eignes Ding um diese Händel'schen Gestalten, sie erfordern so viel Seele, und der grösste Virtuose findet oft den erwärmenden Ton nicht, der einem einfachen Sinne doch so nahe liegt und so leicht erreichbar ist. Aehnlich, wie den grossen Virtuosen, geht es auch wohl unseren Kritikern; sie alle stellen sich der Musik zu fremd, zu vornehm gegenüber. Die Aufnahme war dennoch eine sehr warme. Von der erhöhten Wirkung, welche durch die hinzutretende Mozart'sche Instrumentation erzielt werden würde, hegte man, wie mich bedünkt, allseitig eine zu grosse Erwartung, denn es klingt mit derselben stellenweis immer noch dünn und an anderen Stellen wieder nicht mannigfaltig genug. Da machte es als Abwechslung eine sehr gute Wirkung, dass mehrere von den einfachen Recitativen auch nur einfach vom Clavier begleitet wurden und einigen Mitteltheilen der Arien ebenfalls Clavier beigegeben war, wodurch eine wohlthuende contrastirende Klangfärbung bewirkt wurde. Ich habe dieses Werk, welches den zweiten Theil des Concerts ausmachte, etwas ausführlicher berührt, weil es in demselben die Hauptsache bildete und auch als solche vorbereitet war. Wir hörten in demselben aber auch noch eine Novität, nämlich mehrere der Liebeslieder oder vierhändigen Walzer für Pianoforte mit Soloquartett von Brahms, darunter reizende Sachen. Der Dirigent der Singakademie, Herr Rud. Weinwurm, leitete das Ganze mit Umsicht und künstlerischem Eifer.

* **Pest.** Seit einiger Zeit finden hier Berathungen statt über die Angelegenheiten des sogenannten Nationaltheaters. In letzter Sitzung wurde nun u. a. beschlossen, dass Schauspiel und Oper je ein Theater für sich haben solle, sowie dass die an der Nationaloper angestellten Sänger ungarisch zu singen hätten, aber einzelnen »grossen« (wie grossen?) Sängern gestattet werden solle, den Text in einer anderen Sprache vorzutragen. Für beide Häuser, Oper und Schauspiel, sei nur Ein Director nöthig, meinte man; und dieser solle durch den Minister ernannt und demselben unmittelbar verantwortlich sein, unter dem Director hätten dann aber wieder zwei ihm verantwortliche Kunstleiter zu fungiren. Viel Bureaukratie! Und vermuthlich wird man für vieles Geld wenigstens bei der Oper nichts Anderes erzielen, als einen lächerlichen Sprachenmischmasch. Möchten die Magyaren nur fleissig grosse Gesangvereine bilden; diese kosten ihnen garnichts und machen ihrem Minister keine Kopfschmerzen.

* **Berlin.** (Königl. Institut für Kirchenmusik.) Dem Professor A. Haupt, Organisten an der Parochialkirche hierselbst, welcher schon seit längerer Zeit den grössten Theil des Orgel- und Compositions-Unterrichts auf dem kgl. Institut für Kirchenmusik ertheilt und bereits zu A. W. Bach's Lebzeiten diesen während seiner letzten Krankheit zu vertreten beauftragt war, ist jetzt auch die fernere Leitung des genannten Instituts von Seiten des Hrn. Cultusministers von Mühler übertragen worden.

* **Würzburg.** —*l.* Unsere Stadt zeigt in diesem Winter etwas mehr musikalisches Leben als früher. Während wir im verflossenen Winter ausser den Concerten der Dilettantenvereine, welche sich leider nicht über die Mittelmässigkeit erheben, Nichts hörten, zeigt uns vor Allem C. Tausig in einem Concerte seine enorme Technik im Clavierspiel, welche, wenn auch nicht immer, mit elegantem Vortrage und Auffassung verbunden ist. — Die Kammermusik, die nur in wenigen Dilettantenkreisen cultivirt wird, hat auch wieder ihre Vertreter gefunden, was mit Freuden zu begrüssen ist. Vor mehreren Jahren versuchte Herr Concertmeister Ritter mit grossen Opfern Quartettsoiréen ins Leben zu rufen, die nur einen Winter hindurch möglich waren, was wir damals lebhaft bedauerten, da Ritter mit seinen Mitgliedern Schönes leistete. Herr Concertmeister V. Hamm, bekannt durch seine Compositionen im Bereiche der Tänze und Märsche, hat es mit seinem Sohne, einem Schüler Laub's, und zwei Mitgliedern des Theaterorchesters unternommen, einen Cyklus von Quartettsoiréen vorzuführen, von welchen in den nächsten Tagen die erste stattfinden soll. Hoffen wir, dass dieses Unternehmen von Erfolg gekrönt ist. — An Orchesterconcerte ist man hier nicht gewöhnt; existirte der »akademische Musiksaal« nicht, jenes Institut, das wöchentlich eine öffentliche Probe hält und vorzüglich Symphonien vorführt, so könnten Jahre vergehen, bevor man Gelegenheit fände, eine klassische Symphonie zu hören. Auch kann hier von einem wirklichen musikalischen Genusse für den Zuhörer keine Rede sein, da es absolut unmöglich ist, bei der in Bezug auf Leistungsfähigkeit so ungleichen Zusammensetzung des allerdings kolossalen Orchesters eine feine und correcte Durchführung eines Orchesterwerkes zu bewerkstelligen. Dazu kommen noch andere Missstände in diesem Institute, die allerdings zu vermeiden wären, wie z. B. eine mitunter sehr unreine Stimmung der Instrumente, besonders der Blasinstrumente, die Wahl über die Kräfte der Mitwirkenden hinausgehender Musikstücke etc., welche auf das Ohr des Zuhörers nicht den angenehmsten Eindruck machen. Versucht nicht die Stadtverwaltung durch Einrichtung einer städtischen Kapelle oder auf irgend einem anderen Wege sich tüchtige Orchestermitglieder heranzubilden, so wird das Orchesterconcert hier ewig im Stadium der Kindheit bleiben, was für eine Stadt von so bedeutender Grösse wie Würzburg (40,000 Einwohner) lebhaft zu bedauern ist. — Doch zum Schluss einige Worte über unsere Theater-Saison, welche uns Gelegenheit bot, in einer Reihe von Vorstellungen eine Sängerin ersten Ranges bewundern zu können. Es war dies Fräul. Aglaja Orgeni, eine der besten, vielleicht die bedeutendste Schülerin von Frau Viardot-Garcia, als dramatische Künstlerin wie als Sängerin vorzüglich. Dieselbe trat auf in: Barbier von Sevilla (Rosine) zweimal, Nachtwandlerin, Hugenotten (Valentine), Dinorah und Faust und zeigte in allen Rollen ihre herrliche Tonbildung, eine richtige musikalische Auffassung; geradezu bewunderungswürdig ist die Behandlung der Coloraturen beim Gesange. Eine eingehendere Kritik ihrer Rollen dürfte hier nicht am Platze sein; auch wollen wir die Leistungen der übrigen Mitglieder der Oper, des Orchesters etc. mit Stillschweigen übergehen, da uns bei der Erinnerung ein gelinder Schauer erfüllt.

* **Stockholm.** Die hinterlassenen Compositionen des kürzlich verstorbenen Concertmeisters Franz Berwald sind von der hiesigen musikalischen Akademie angekauft und ihr dafür 600 Rthlr. angewiesen worden. Ein nachahmenswerthes Beispiel; gewöhnlich wird der Nachlass der Musiker, soweit er aus handschriftlichen, ungedruckten Compositionen besteht, in alle Winde zerstreut, wie noch vor einigen Tagen wieder mit den Manuscripten von O. W. Bach geschehen ist, die bei Stargardt in Berlin versteigert wurden.

ANZEIGER.

[248] Soeben erschien im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur:

FIDELIO.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur
zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach*.
2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich:
   Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses.
   Erkennungs-Scene.
   Pistolen-Scene.
   Ketten-Abnahme.
3. **„An Beethoven"**, Gedicht von *Paul Heyse*.
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung der gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von **F. A. Baumgarten** in Leipzig.

Aussergewöhnlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der **Röder**'schen Officin tragen endlich dazu bei, das Werk in allen Theilen zu einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

---

[249] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Romanzen

aus

L. Tieck's Magelone

für eine Singstimme mit Pianoforte

von

Johannes Brahms.

Op. 33. Heft 3, 4, 5 Preis à 1 Thlr.

---

[250] Soeben erschien und ist in allen Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen zu haben:

Die 1. Nummer der neuen Musikzeitschrift

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. **Oscar Paul.**

Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Abonnementspreis für den Jahrgang von 52 Nummern à 16 Seiten in Quart **2 Thlr.**, vierteljährlich **15 Ngr.** — Bei directer frankirter Kreuzbandzusendung durch die Post innerhalb des norddeutschen Postverbandes, Baden, Bayern, Oesterreich und Württemberg jährlich **3 Thlr.**, vierteljährlich **22½ Ngr.**

Das „**Musikalische** Wochenblatt" bringt unter Anderem:

Erörterungen von Principienfragen. — **Aufsätze** über Geschichte, Theorie, Aesthetik und Praxis der Musik. — **Recensionen** von wissenschaftlichen und praktischen Musikwerken unter besonderer Würdigung der tonkünstlerischen Bestrebungen der Gegenwart. — Biographische **Charakteristiken** hervorragender Persönlichkeiten der Musikwelt mit beigegebenen von namhaften Künstlern ausgeführten **Portraits**. — **Abbildungen** anderer bemerkenswerther Erscheinungen von allgemein musikalischem Interesse. — Erklärende **Auseinandersetzungen** der neuesten Erfindungen im Instrumentenbau mit erläuternden Zeichnungen. — Zahlreiche **Correspondenzen** über Opern- und Concertzustände aus allen kunstliebenden Orten. — Ausgedehnte **Journalschau**. — In die Musik einschlagende **Aphorismen**, **Miscellen**, **Curiosa etc.** — Ein äusserst reichhaltiges, stets die neuesten Nachrichten enthaltendes **Feuilleton**.

Der am 7. Januar erscheinenden 2. Nummer des »Musikalischen Wochenblattes« wird als Abonnements-Prämie ein alphabetisch geordnetes und mit Angabe der Preise versehenes

Thematisches Verzeichniss

der in Deutschland im Druck erschienenen

Clavierwerke von F. Chopin

beigelegt.

---

[251] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE

in Gmoll

für Pianoforte

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 105.

Preis 1 Thlr.

SONATE

in Bdur

für Pianoforte

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 106.

Preis 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. December 1869. **Nr. 52.** IV. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

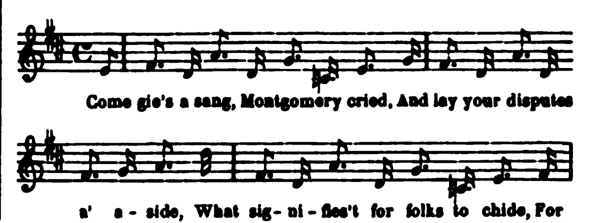
Mit dieser Nummer schliesst der vierte Jahrgang dieser Zeitung, und bitte ich die geehrten Abonnenten, welche ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang nicht schon eingesandt haben, dies schleunigst zu bewerkstelligen, damit keine Störung in der Versendung eintritt.
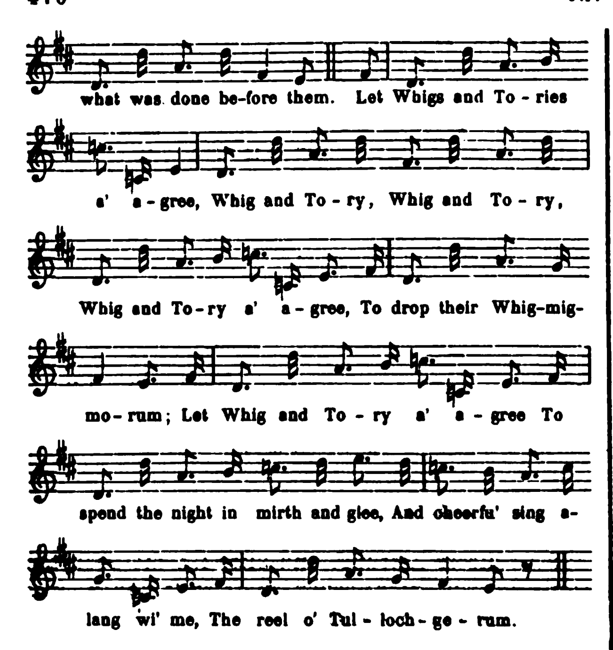
J. Rieter-Biedermann.

A. P. Berggreen's Volksliedersammlung.

(Schluss.)

Der vierte Band beschäftigt sich mit Grossbritannien, mit der englischen, schottischen, wallisischen und irländischen Volksmusik. 101 Stücke sind den Liedern und 24 den Tänzen gewidmet. Es ist dies nicht einmal viel, ja vielleicht zu wenig, wenn man den unendlichen Reichthum und die ganz ausserordentliche Bedeutung, welche gerade dieses Gebiet für den Volksgesang hat, ins Auge fasst. Von den genannten Landestheilen ist der schottische hier am reichsten vertreten, auch in dem Quellenverzeichnisse. Eine der ältesten Sammlungen schottischer Melodien, die von Thomson, die um 1730 erschien, hat Hrn. Berggreen zwar nicht vorgelegen, doch trifft man die Melodien in den bekannten späteren Werken von Johnson, G. Thomson, Smith etc. ziemlich genau wieder. Der schottische Liedergesang wird auch stets immer desshalb so merkwürdig bleiben, weil er ein stetiges Fortwachsen zeigt gleichsam bis in die neueste Zeit hinein, eine lebendige Antheilnahme des Volkes aller Stände in einem solchen Grade, dass dadurch fast alle Versuche in den höheren Formen der Dichtung und Tonkunst bei den Schotten unterblieben und sie einseitig auf dieser ersten Stufe, der des Liedergesanges, beharrten. Nur in Schottland war es möglich, dass ein Dichter ersten Ranges (Robert Burns) entstand, welcher zu seiner Grösse gedieh in der einfachen Nachahmung der heimischen Lieder, in der Schöpfung neuer Texte zu den allbekannten Melodien. So sind denn auch die Melodien durchweg älter, als die gangbaren Texte, aber meist beide gleich schön, wunderbar schön. Dieses Verhältniss ins Auge fassend, sagt ein Schotte, Captain Charles Gray, in seinen Bemerkungen über schottischen Gesang (*Cursory Remarks on Scottish Song*) mit grösster Sicherheit: »Im Lauf der Zeiten mag selbst der Lyriker Burns veralten, aber andere werden erstehen, mit seinem Geiste begabt, und die Worte, wenn möglich, für eine neue Zeit zu neuer Schönheit erwecken. Aber unsere nationalen Melodien sehen wir als unzerstörbar an. Wie Keiner ihren Ursprung ergründen kann, so würde es auch gleich vergeblich sein ihr Ende zu bestimmen. Ihr innerer Gehalt ist höherer Art (*is more divine,* sagt er) als die Sprache, mit welcher sie vermählt sind«. Das ist doch wohl ein stolzes Selbstbewusstsein! Jeder ächte Schotte wird diese Worte unterschreiben. — Der Herausgeber hat nun zwar im Ganzen eine recht schöne Auswahl getroffen, in welcher der Liebhaber schottischer Lieder viele von seinen alten Bekannten wiederfindet; aber manche mit der urschottischen Eigenthümlichkeit sind auch wieder nicht da. Bei dem gemessenen Raume musste allerdings eine Auswahl getroffen werden, und es liegt in der Natur der Sache, dass dabei mehr die allgemein melodischen, als die specifisch nationalen Züge berücksichtigt wurden. Letztere sind dem Ausländer schwer fasslich, obwohl unvergesslich, sobald er sie an Ort und Stelle vernommen hat. Ein Beispiel. Es giebt eine alte Tanzmelodie, einen *Reel,* zu welchem ein schottischer Pastor (denn die schottischen Geistlichen sind sonderbare Heilige) um 1770 einen neuen Text (oder vielleicht zum ersten Male einen Text) schrieb, ein Lied, bekannt unter dem Titel »*Tullochgorum*«. Burns war so begeistert davon, von Lied und Melodie, dass er enthusiastisch ausrief, es sei der erste der Gesänge. Nun sehe man sich denselben einmal an.





Diese Melodie ist entnommen der Sammlung »*The Songs of Scotland*« von Graham (3 Bände, Edinburgh 1859) I, 52. Graham sagt über die beigefügte Pianofortebegleitung: »Jeder gute Musiker wird sofort die Schwierigkeit bemerken, einer derartigen Melodie Etwas als Begleitung beizufügen, was wie moderne Harmonie aussieht« — und sein Accompagnement zeigt denn auch, dass er diese Schwierigkeit nicht überwunden hat. Man möchte daraus schliessen, dass die harmonische Nachempfindung der ältesten und am eigenthümlichsten construirten Melodien unter den Schotten selber schwindet. Und doch gab es noch in neuester Zeit berühmte Sänger des »*Tullochgorum*«, so lebendig, so natürlich und tief ausdrucksvoll ist diese Melodie. Sie ist auch ganz regelmässig, d. h. wohlgestaltet; man muss nur etwa sechs bis sieben hundert Jahre zurückblicken.

Von den Irischen oder irländischen Gesängen haben wir nicht so viele und so gute Sammlungen wie von den schottischen und die vorhandenen sind auch weit weniger verbreitet. Dass Herrn Berggreen die »*Ancient Music of Ireland*« von Pettrie erst zu spät bekannt wurde, sagt er S. 177; ein anderes Werk über den besagten Gegenstand, Bunting's *Collection of Irish music*, scheint ihm bis auf den Titel unbekannt geblieben zu sein. Fast noch versteckter sind die Reste wallisischer Melodien, nämlich die in neuerer Zeit gesammelten, denn die älteren von Jones u. A. sind so bekannt, dass sie nebst den schottischen gewissermaassen den Anstoss gaben zu allen übrigen Sammlungen. Ist doch der Name »Barde«, der sich namentlich auch in Deutschland verbreitete und in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts überall die Wiedererweckung einer volksthümlichen Dichtung bedeutete, von Wales ausgegangen. Das Bardenwesen, welches schon eingeschlummert war, ist dann in Wales zu neuem Leben erweckt; es wurde von allen, den eingebornen Adel an der Spitze, als eine nationale Sache behandelt, Bardenfeste und -Wettstreite wurden abgehalten und so in jeder Weise nach Kräften die alte Zeit erneuert. Was hierbei aber (in den letzten Jahrzehenden) an Resten alten Gesanges publicirt wurde, blieb unter der Gesellschaft, und so ist es gekommen, dass von der wallisischen Literatur die neueste fast die seltenste geworden ist. Ein deutscher Freund, ein junger Philologe, der auf solchen Bardenfesten selber in der gälischen Sprache einige Verse zu Stande gebracht und dadurch u. a. die Gunst der Lady Llanover, einer einflussreichen Patronin dieser Angelegenheiten, sich erworben hatte, erzählte mir von einem kleinen Büchlein altwallisischer Lieder mit Melodien, welches die genannte Dame besass, gedruckt vor einigen Jahren in der Hauptstadt von Wales, und welches auch in der Musik als die Hauptquelle der bardischen Gesänge angesehen werde. Er versprach mir das Buch mitzubringen (wir wohnten in London in einem Hause), erhielt aber von der Dame zur Antwort, eher könne er ein Buch aus der vatikanischen Bibliothek mit heimnehmen, als diesen Schatz aus ihrem Hause! *) Es hat dieses kastenmässige Abschliessen nicht nur den Nachtheil, dass der Fernerstehende Vieles garnicht kennen lernen kann, sondern auch noch den weiteren, dass die Eingeweihten in der Begeisterung einander überbieten und, geschützt vor aller unliebsamen Kritik, einen Aberglauben hinsichtlich der Herrlichkeit des alten Bardenthums unter sich grossziehen, welcher vor einer besonnenen Prüfung nicht zu bestehen vermag. Dieses ganze Bardenthum ist zu sehr mit dem nationalen, oder richtiger mit dem provinziellen Leben verflochten, als dass eine die allgemein musikalischen Züge des Volksgesanges hervorhebende Blumenlese das Wesentlichste davon auch nur einigermaassen vollständig zur Anschauung bringen könnte. In dieser Hinsicht muss man also auch an Herrn Berggreen's Sammlung keine Ansprüche machen, die in den gesteckten Grenzen nicht zu erfüllen waren.

Hinsichtlich der englischen Gesänge sind wir durch die ausführliche Sammlung von W. Chappell wenigstens in Einer Hinsicht gut berathen, nämlich in der historischen. Herr Chappell hat seine Gesänge chronologisch geordnet, vom 11. oder 12. Jahrhundert bis auf die neueste Zeit, und dabei ein höchst dankenswerthes reiches Material zusammengetragen, aus welchem man sieht, dass hinsichtlich der chronologisch-geschichtlichen Fixirung die englischen Volkslieder vor allen übrigen bevorzugt sind. Weniger zuverlässig dürfte bei Chappell der musikalische Theil sein, den er beihelfenden Musikern überlassen musste und der ohnedies schon durch die Begleitung zu leiden hatte. Es kommt zum guten Theile daher, dass wir den Bildungsprocess der englischen Nationalmelodien nach dieser Sammlung nur sehr ungenügend verfolgen können. Was ich von Chappell's Aufzeichnungen mit den alten Quellen vergleichen konnte, lässt eine abermalige Durcharbeitung des musikalischen Theiles seiner Sammlung als dringend nöthig erscheinen, wobei man aber stets den Wunsch behält, dass alle Gebiete des Volksgesanges vorläufig nur in ähnlicher Weise geordnet vorgelegt werden möchten, wie durch Chappell bei dem englischen geschehen ist.

Herr Prof. Berggreen hat nun alle Länder, Sprach- und Musikkreise der britischen Krone (selbst die zur Zeit widerhaarige grüne Insel mit eingeschlossen) vereinigt und ihre Gesänge in bunter Reihe vorgeführt, englisch, schottisch, irisch, wallisisch u. s. w. durcheinander. Es

*) Vielleicht war es das Buch, welches Walter (Das alte Wales S. 261) unter diesem Titel anführt: »*Barddas y Cymry: Welsh Bardism., its Rites and History, with the Canons of Vocal Song. By Rob. Joan Prys. Caernarvon* 1851«. Walter hat sich ebenfalls vergeblich bemüht es zu erhalten.

lässt sich für diese Ordnung Vieles vorbringen, und bei mehreren bekannten Liedern, von welchen charakteristisch verschiedene schottische und englische Versionen vorliegen (z. B. bei den drei Raben Nr. 13ª schottisch und darauf Nr. 13ᵇ englisch) fällt ihr Vorzug leicht in die Augen. Dennoch glaube ich, dass es besser gewesen wäre, die vier Gebiete, welche ich soeben kurz berührt habe, auch äusserlich zu trennen. Jedes würde dabei in sich zusammenhängender und auch reicher geworden sein; der Blick wäre weniger abgelenkt; Vergleiche mit Verwandtem hätten dennoch stattfinden können.

Wir kommen nun zu dem fünften Bande, welcher die deutschen Lieder enthält. (1863 in 2. Auflage erschienen.) Während die anderen Bände verschiedenen nordischen Potentaten und Fürstlichkeiten zugeschrieben sind, hat der Herausgeber den deutschen Band »Dem Andenken Goethe's und Mozart's« gewidmet — ein sehr sinniges Auskunftsmittel in einer Zeit, wo kein Däne mit einem deutschen Hofe in Berührung treten konnte, und zugleich der beste Hinweis auf das, was den Völkern gemeinsam theuer bleibt, selbst dann, wenn sie kriegsgerüstet einander gegenüber stehen. Das deutsche Sangesgebiet ist in dieser Sammlung reicher vertreten, als das englische, in 174 Nummern, unter denen 146 Lieder sich befinden. Wir mögen daraus schliessen, dass Herr B. auf deutschem Boden sich heimischer fühlt als auf britischem, und dies kann uns nur angenehm berühren. Aber um der Wahrheit die Ehre zu geben, so würde uns das umgekehrte Verfahren, nämlich eine Bevorzugung des englisch-schottisch-irländischen Gesanges hinsichtlich der Menge der dargebotenen Gaben, dennoch gerechtfertigter erscheinen. Wir Deutsche haben Volksgesang durchaus echter Art, aber dem der britischen Inseln kommt er — Alles wohl erwogen — kaum gleich und in keinem Falle ist er demselben überlegen. Desshalb denken wir von unseren heimischen Liedern um Nichts geringer, als sie verdienen; es sind eben die Lieder eines Volkes, welches einen Goethe, einen Mozart und noch Andere von nicht minder edlem Klange erzeugte, nur trat bei uns der Volksgesang zu früh in höhere Sphären der Kunst über. Wovon wir aber ziemlich gering denken, das ist der Zustand, in welchem sich die Sammlungen unseres nationalen Gesanges zur Zeit noch immer befinden. Wir thun uns auf unser Wissen, unsern gelehrten Fleiss, unsere Forschungslust so viel zu gute und besitzen über unsere populären Gesänge doch nicht einmal ein Buch, welches sich dem von Chappell an die Seite stellen könnte. Der fleissige Sammler L. Erk versuchte, nachdem er besonders für Schulzwecke zahlreiche kleine billige Hefte herausgegeben hatte, zuletzt ein grösseres wissenschaftliches Werk über das ganze Gebiet unter dem Titel »Deutscher Liederhort«. Der erste Band erschien 1856, und seit der Zeit hat man Nichts mehr davon gesehen. Wir wollen auf die Mängel desselben hier nicht weiter eingehen — für eine solche Sammlung war schon der Titel verfehlt —, sondern nur den Hauptmangel berühren, dass es ein unfertiges Werk geblieben ist. Diese Unfertigkeit hat zum Theil eine zwar nicht für den Autor, aber doch für den Reichthum und das Alter unseres Gesanges erfreuliche Ursache. Je weiter man nämlich auf die Sache eingeht und je tiefer man sich in die früheste Zeit hineinwagt, desto mehr gewahrt man den erstaunlichen Reichthum der noch jetzt erhaltenen Reste alter Melodien in Handschriften, welche selber zum Theil noch dem frühesten Mittelalter angehören. Diese Handschriften sind aber schwer zugänglich und nur durch einen grossen Aufwand von Zeit, Geld und Gelehrsamkeit auch der allgemeinen Oeffentlichkeit zugänglich zu machen. Unlängst haben wir auf diese Weise eine solche altdeutsche Melodienquelle, das »Locheimer Liederbuch« (im 2. Bande der »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft« 1867) herausgebracht, aber mit welcher Mühe! Und wie Vieles liegt noch verborgen, was Niemand angerührt hat, höchstens einmal ein germanistischer Philologe, um die — Texte abzuschreiben! — Herr Berggreen hat nun alle möglichen Publicationen eingesehen, in denen deutsche Lieder zu finden waren, worüber man seine »Anmerkungen« nachschlagen möge. Die meisten hat er den verschiedenen Sammlungen Erk's entnommen. Aufgefallen ist mir, dass er die umfänglichste und ihm ohne Zweifel längst bekannte Collection der deutschen Lieder garnicht erwähnt; ich meine die »Deutschen Volkslieder mit ihren Original-Weisen« von Kretzschmer und Zuccalmaglio, Berlin 1840, welche in zwei Bänden 699 Lieder enthalten und zwar weit entfernt sind, kritischen Ansprüchen zu genügen, aber doch hierin gegen die meisten Volksliedersammlungen nicht zurückstehen und viele echt volksmässige Züge darbieten. Z. B. »Die Wallfahrt der Pinsgauer«, bei Berggreen Nr. 59, findet man als Nr. 135 im 1. Band bei Kretzschmer zwar um eine Quarte zu hoch notirt, aber mit unschuldiger Schlussharmonie des Chors in Terzen, die echt volksmässig ist und schon (wenn auch nicht in der hier auftretenden Gestalt) gesungen wurde, als noch keine Note contrapunktischer Harmonie zu Papier gebracht war. Und ein so uraltes und schönes Lied, wie das bei Kretzschmer Bd. I, Nr. 112 mitgetheilte, bei einem Frühlingsspiel gesungene »Auf gebet uns das Pfingstei« würde jede Sammlung zieren. Berggreen's deutscher Band enthält keine dänische Uebersetzung; den Gesängen mit Texten aus deutschen Dialecten ist vielmehr eine hochdeutsche Uebersetzung beigegeben, so dass uns dieser ganze Band wie eine rein deutsche Publication entgegentritt. Der Herausgeber zeigt uns dadurch nur, wie sehr die Kenntniss der deutschen Sprache und das Bewusstsein von den reichen Bildungsmitteln, welche dieselbe ihnen zuträgt, in den Kreisen des dänischen Volkes verbreitet ist.

Aber selbst in dem folgenden sechsten Bande, welcher die niederländischen und die französischen Gesänge vereinigt, begegnen wir unter fast allen niederländischen Melodien neben den Originaltexten nicht dänischen, sondern hochdeutschen Uebersetzungen. Der Herausgeber benutzte die vorhandenen deutschen Uebertragungen (sogar bei mehreren französischen Texten), und man muss dies nicht nur billigen, sondern einen sehr richtigen Takt darin erkennen, weil auf solche Weise der verwandtschaftliche germanische Zusammenhang am besten zur Anschauung kommt. Der Band vereinigt zwei verschiedene Gebiete in sich und zwar nach dem Grundsatze völliger Gleichheit, denn die niederländischen Gesänge bilden 63 Nummern, und die französischen ebenfalls. Dieses Verhältniss scheint für Frankreich sehr unvortheilhaft zu sein, ist es aber nur desshalb, weil der älteste französische Liedergesang, der Gesang der Troubadours, nach seiner musikalischen Seite hin noch gänzlich unerforscht blieb. Selbst Gelehrte, die mit solcher Vorliebe den musikalischen Verhältnissen der altfranzösischen Dichtung nachspürten, wie F. Wolf, haben in den publicirten Melodien nichts als Spreu zu Tage gefördert.

Der siebente Band umfasst ein noch grösseres Gebiet als der sechste: den italienischen Volksgesang in 101, den spanischen in 44 und den portugiesischen (nebst dem brasilianischen) in 23 Nummern. Was wir von den altfranzösischen Liedern bemerkten, gilt von diesem

ganzen Bande; nur einzelne kleinere Sammlungen sind vorhanden, aber keine erschöpfenden Werke. Herr Prof. Berggreen hat sich ausserordentliche Mühe gegeben und mit Unterstützung musikalischer Bekannten (namentlich auch unseres verehrten Freundes Hermann Kestner in Hannover, dessen Kenntniss eben so umfassend ist wie seine Volkslieder-Bibliothek und der schon selber mehrere Sammlungen reizender Lieder von beiden Halbinseln publicirt hat) auch eine sehr schöne reichhaltige Blumenlese zusammengebracht. Das umfangreichste Werk über spanische Melodien scheint dem Herausgeber entgangen zu sein; es wurde in England publicirt und ist betitelt: »*Collection of Peninsular Melodies*«. London, 1830. 2 Bände. Folio. Spanischer und englischer Text, letzterer von Hemans; der musikalische Theil von C. L. H(odges). Ladenpreis 16⅔ Thlr.

Den achten Band nimmt das grosse Gebiet des slavischen Gesanges in Anspruch. Bei diesem dürfte die Hauptschwierigkeit für einen Westeuropäer in der Kenntniss der Sprachen liegen, denn die Melodien sind fast überall (selbst von so kleinen Gebieten wie den wendischen der Lausitz, den niederschlesischen und mährischen) in umfänglichen trefflichen Sammlungen vereinigt. Am wenigsten ist bisher noch für die älteste Zeit des böhmischen Gesanges gethan.

Der neunte und vorläufig letzte Band beschäftigt sich hauptsächlich mit den finnischen Völkerstämmen, den Letten, Finnen, Ungarn, und macht den Beschluss mit neugriechischen und türkischen Gesängen. Besonders schön sind hier in 56 Nummern die Finnen vertreten, deren Musik wir demnächst eine besondere Abhandlung widmen werden.

Die ganze Sammlung enthält gegen 200 Gesänge und Musikstücke. In der beigegebenen Clavierbegleitung hat Herr Berggreen namentlich dadurch eine grosse Mannigfaltigkeit erzielt, dass er die bereits vorhandenen Bearbeitungen bestens verwerthete, wodurch nationale Eigenthümlichkeiten und Lieblingswendungen hie und da auch in der Begleitung erhalten sind. In den Quellen-Nachweisen und Anmerkungen ist ein ausserordentlich reiches Material aufgespeichert und am passenden Orte Alles berührt, was über die Scala, die Sprachaccente und die gebräuchlichen Instrumente bei den verschiedenen Völkern, über Alter und historische Umstände der einzelnen Lieder, sowie über den Charakter und die Bedeutung des Volksgesanges im Allgemeinen zu wissen nöthig und zu sagen möglich war. Das grosse Werk wäre daher wohl geeignet, zum Ausgangspunkte und zur Grundlage genommen zu werden für eine eingehende Betrachtung des ganzen Gebietes und für einen Bericht über die Erforschung, Sammlung und gewissermaassen auch Wiedererweckung des europäischen Volksgesanges, über Bestrebungen also, die bereits ein volles Jahrhundert gedauert und in Berggreen's Werk einen ihrer Culminationspunkte erreicht haben. Aber hiezu fehlt augenblicklich die Zeit; der eben jetzt stattfindende Druck von Bischof Percy's Folio-Manuscript seiner »*Relics*«, derjenigen Publication nämlich, welche vor hundert Jahren zuerst Dornröschen erweckte, wird uns bald Gelegenheit geben, hierauf zurückzukommen. Für heute beschliessen wir den Gegenstand mit dem herzlichen Wunsche, dass der bejahrte Herausgeber noch lange Zeuge sein möge der segensreichen Folgen seines unvergleichlich gelungenen Lebenswerkes, und mit der erfreulichen Aussicht, dass das dänische Volk fortfährt auf dem Gebiete des Geistes seine Macht zu bekunden — eben in dem dasselbe auszeichnenden Streben nach Universalität und daher in einer tief verwandtschaftlichen Hinneigung zu deutscher Cultur. *Chr.*

Ueber mancherlei Schwächen der Virtuosen.

Von W. Oppel.

(Schluss.)

III. Zu schnelles Tempo.

Indem ich von dem so oft beklagten Uebelstande der übereilten Tempi sprechen will, denke ich dabei nicht an jene Virtuosen, welche keine andere Virtuosität kennen, als die sich in der rasendsten Geschwindigkeit zeigt — es sind vielmehr unsere besten, gediegensten Spieler, welche man von diesem Vorwurfe nicht freisprechen kann. Ich habe von einem Pianisten ersten Ranges den Menuettosatz der Sonate von Beethoven Op. 31 III so wundervoll vortragen hören, dass er schöner nicht gedacht werden kann — daran schloss sich das Finale, dessen Vortrag den Eindruck machte, als wolle der Spieler sagen: »Habe ich mich so lange gemässigt, so sollt ihr aber jetzt auch einmal sehen!« Hiermit hatten wir nicht mehr Beethoven, sondern den Virtuosen vor uns, und wenn das Publikum stürmisch applaudirte, so galt das nicht dem Werke, sondern der Fertigkeit des Spielers. — Eins der Haydn'schen Claviertrios schliesst mit einem *Rondo »all' ongarese«*, einem Cabinetstücke von Laune und hin und wieder fast wilder Ausgelassenheit. Zum Unglück ist es mit *Presto* bezeichnet; dies veranlasste die trefflichste Clavierspielerin unserer Zeit, — nachdem sie die beiden ersten Theile zum Entzücken vorgetragen — ein Tempo anzuschlagen, wodurch das Stück zur sinnlosesten Etude wurde. Gerade dieser Vorfall (vor etwa drei Jahren hier in Frankfurt) gab mir Gelegenheit, die schlimmen Folgen dieser Virtuosengewohnheit recht zu fühlen. Die Hörer, welche das Werk noch nicht kennen, werden über den Inhalt desselben völlig getäuscht; dass auch eine Melodik darin vorhanden ist, kann ja Niemand hören. Etwa ein Jahr später wurde dasselbe Trio von einem hiesigen Künstler öffentlich gespielt, dessen Sicherheit im Erfassen der richtigen Tempi ich oft bewundert habe. Hätte er aber jetzt ein mässigeres Tempo genommen, so war freilich zu befürchten, dass der grosse Haufe gesagt hätte: »Wisst ihr noch, wie voriges Jahr die ..... das gespielt hat? Das war freilich ganz anders!« Und er wollte doch zeigen, dass ers eben so kann. Und so ist dies Trio für unsere Gegend geradezu verdorben. Aehnlich ergings dem Mendelssohn'schen »Spinnerliede«, das jetzt, weil es ein Virtuose einmal in wahrhaft rasendem Tempo spielte, hier gar nicht mehr zu geniessen ist. Bei ihm hatte man wenigstens das wohlthuende Gefühl der Sicherheit, wenn auch keinen Kunstgenuss; unsere nachäffenden Dilettanten aber bringen es natürlich gar nicht zu Wege — machen's aber doch! In ähnlicher Weise habe ich von dem grössten Geiger den letzten Satz des Mendelssohn'schen Concerts verderben hören. Mir wird immer bange, wenn ich auf dem Programm eines Clavierspielers eine Gavotte, Bourrée u. dgl. von Bach sehe. Diese Sachen sind ja viel zu leicht für den Virtuosen! Was also machen? Das Mittel ist einfach: Octavenverdoppelungen an allen Ecken und Enden und ein Tempo, dem kein Mensch in der Welt folgen kann; dass das Stück darüber zu Grunde geht, thut Nichts; das Publikum applaudirt doch! Ein hiesiger Clavierspieler, mit dem ich über zu schnelle Tempi sprach, äusserte: »Ein langsamer Satz muss langsam bleiben, das versteht sich; ist aber einmal ein rasches Tempo vorgeschrieben, so fragt sich nur, ob der Spieler alle Figuren richtig herausbringt; ist dies der Fall, so ist auch das Tempo für ihn richtig; Andere mögen es anders

machen«. »Für ihn richtig«, da steckt des Pudels Kern. Wenn nun aber der Virtuose nicht für sich, sondern für andere Hörer spielt, denen er einen Kunstgenuss bereiten soll? Ich gebe gern zu, dass für jeden Satz das Tempo innerhalb gewisser Grenzen variiren kann — aber diese Grenzen können doch nur ziemlich enge gesteckt sein, und das menschliche Ohr ist in seiner Auffassungsfähigkeit nun einmal beschränkt; über eine gewisse Anzahl Töne in gegebenem Zeitraume kann auch das feinste Gehör nicht mehr auffassen. Zum Schlusse dieses Abschnitts will ich noch bemerken, dass der Vorwurf zu schneller Tempi keineswegs den Virtuosen allein trifft, sondern namentlich auch manche Orchester, resp. deren Directoren. In welchem Tempo muss man heut zu Tage die Ouvertüren zu Freischütz, Euryanthe, Figaro, Don Juan u. A. hören! In dem *Allegro* der letzteren kommt häufig eine Figur vor, bestehend aus zwei Sechszehnteln und einer Achtelnote; wollte Einer der Orchestergeiger auf unsere Frage, ob er das auch so spiele, auf Pflicht und Gewissen antworten, so müsste er sagen, dass er in dem jetzt üblichen Tempo mit Mühe eine einfache Achteltriole zu Wege bringe. Heisst dies nicht ein Werk verderben? — Begreiflich ist es freilich, dass man die hundert- und aber hundertmal gespielten Stücke gern so geschwind wie möglich abthut — aber bedauerlich bleibt es doch.

IV. Willkürlichkeit der verschiedensten Art.

Die meisten der zahlreichen Willkürlichkeiten verdanken ihre Entstehung einem an sich richtigen Grundsatze, sind aber Uebertreibungen in der Ausführung desselben. Dahin gehört denn zunächst wieder der Tempowechsel. Wer wird von einem Solospieler verlangen dürfen, dass er sein Werk wie nach dem Metronom abspiele? Ich gestatte in diesem Punkte gewiss sehr viel, wenn ich sage, dass in manchem klassischen Satze vielleicht auf jeder Seite einige Male eine geringe Beschleunigung oder ein geringes Zurückhalten vorkommen kann, wie das Auf- und Abwogen der Empfindung es mit sich bringt: aber, wohl bemerkt, so gering, dass der Hörer, welcher nicht speciell darauf achtet, davon Nichts bemerkt. Betrachten wir nun, wie unsere Geigenvirtuosen vorzutragen pflegen: von dem Momente, wo die Passagen beginnen, wird das Tempo oft doppelt so geschwind, als zuvor; kommt dann wieder eine sogenannte Gesangstelle, so wird es wieder wer weiss wie vielmal langsamer, ohne dass der Componist irgend etwas Derartiges vorgeschrieben hätte. Es ist nicht undenkbar, dass die Geigencomponisten Rode, Kreutzer, Viotti, Beriot, Lafont u. A. selbst auf diese Weise ihre Werke vorgetragen und also auch so gedacht haben; denn gerade die Passagen sind meist das Gehaltloseste darin, das der Virtuosität gebrachte Opfer; aber schon bei Spohr und noch mehr bei Mendelssohn und Beethoven (auch bei den Clavierconcerten dieser Letzteren) muss ich gegen diese willkürlichen Tempoveränderungen protestiren. Ich bin überzeugt, dass diese Meister jede irgend erhebliche Veränderung angezeigt haben. Wenn von Willkürlichkeit in Takt und Tempo die Rede ist, so müssen Sänger und Sängerinnen in erster Linie genannt werden. Dass, wo eine leidenschaftliche Stelle kommt, das Tempo mindestens dreimal so schnell wird als zuvor, ist ganz gewöhnlich — und wehe! wenn der Componist etwa gar die Unklugheit begangen, »*Agitato*« dazu zu schreiben — dann glaubt sich der Sänger berechtigt, jedes *Adagio* in ein *Presto* zu verwandeln. Eine der berühmtesten Berliner Sängerinnen sang in einem hiesigen Concerte die Arie des Cherubin: »*Voi che sapete*« — gleich in den ersten Takten waren Orchester und Sängerin auseinander, denn dass man dieses »*Andante con moto*« in ein *Larghissimo* verwandeln könne, war ersterem noch nicht vorgekommen; später, bei den Worten »*sospiro e gemo*«, wo die Composition allerdings ein kleines Accelerando natürlich erscheinen lässt, gings dann mindestens viermal so schnell — dass dies in Mozart's Absicht gelegen, redet mir Niemand ein. Sünden gegen den Takt kann man beinahe in jeder Oper von den Sängern hören; dass Punktirungen weggelassen, andere, unberechtigte gemacht werden und Aehnliches ist täglich zu hören. Dass eine hohe Note dreimal so lange gehalten wird, als ihr Werth ist (auch wenn der Componist keine Fermate darübergesetzt hat), nur weil sie eben hoch ist und der Tenor oder Sopran damit glänzen kann — das ist, namentlich bei Schlüssen, fast Gesetz geworden. Ein Sänger trug hier im Concerte eine Geschichte von einem »herzigen Kind« vor; weder der Text, noch die ziemlich unbedeutende Composition nöthigen am Schlusse zu erheblicher Verzögerung; aber das hohe *b* soll doch glänzen, um des Applauses halber — da hielt er denn das *b* dermaassen aus, dass mir der alte Sopranist Farinelli einfiel, der mit dem Trompeter um die Wette »aushielt«. Ich musste darüber fortgehen — vielleicht hält ers noch!

Wir verlangen von jedem Spieler, dass er die vorgeschriebenen Zeichen für den Vortrag genau beachte; eine Uebertreibung ist aber der auch bei trefflichen Virtuosen so häufige fortwährende Wechsel von *pianissimo* und *fortissimo*. Ich erinnere mich allerdings, dass in einer Musikzeitung einmal das *mezzoforte* als etwas für unsere Zeit nicht mehr Passendes geradezu verpönt wurde. Eigentlich kann aber doch noch nur auf etwas Grobsinnige der Eindruck grösser sein, wenn stets die Extreme wechseln; dem Feinsinnigen muss der viel reichere Wechsel von *ff*, *f*, *mf*, *p* und *pp* ganz gewiss grösseren Genuss gewähren.

Einer besonderen Eigenheit der Violinspieler muss ich zum Schluss noch Erwähnung thun. Da von dem Ansetzen des Bogens bis zum Erklingen des Tones ein Moment Zeit vergeht, so setzen die Geiger einen Augenblick früher den Bogen auf, als sie den Ton brauchen. Bei Vielen derselben ist dies aber so sehr zur Manier geworden, dass sie bei dem Anfange eines Satzes regelmässig zu früh kommen. Wollen sie nun gar recht breiten Ton ziehen, so ist der Einsatz um ein Sechszehntel oder Achtel zu früh — dass damit eine Stelle ruinirt werden kann, fällt ihnen nicht ein. Ich habe gehört, dass ein herrliches Stück dadurch vollständig zu Grunde gerichtet, ja geradezu lächerlich wurde. Eine der berühmtesten Quartettgesellschaften spielte Mozart's Streichquartett Nr. 6 in C-dur. Im langsamen Theile kommt sehr häufig die Begleitungsfigur vor. Der erste Violinist spielte hier ganz regelmässig und da nun der Violoncellist, der fast fortwährend mit jenem zu alterniren hat, haarscharf im rechten Momente einsetzte, so wurde die Sache allmälig so drollig, als ob Einer zum Andern sagen wollte: »Mach' Du, wie Du willst; ich thue, wie ich will«.

Ich bilde mir nicht ein, dass die gesammte Virtuosenwelt mir in allen hier zur Sprache gebrachten Punkten Recht geben werde. Vielleicht findet aber Einer und der Andere, dass ich hier oder da nicht so ganz Unrecht habe; vielleicht erhebt auch einmal eine gewichtigere Persönlichkeit ihre Stimme, nachdem diese Dinge einmal angeregt sind — und so wäre immerhin einiger Nutzen meiner Worte denkbar.

Das Jubiläum der Hamburger Singakademie

zur Erinnerung an die vor funfzig Jahren (am 25. Nov. 1819) stattgefundene Gründung, wurde am 23. und 25. November durch zwei Concerte gefeiert. Unter mehreren ähnlichen Instituten in Hamburg ist diese Singakademie das älteste. Die Anregung zu der Stiftung gaben die gelungenen Aufführungen